ادبستان



همیشه می خواستم شرق شناس باشم (گفت و شنودی با آنه ماری شیمل)/ **گذری از مویرگ کلمه تا ناکجاآباد شعر** (دکتر عبدالحسین فرزاد)/ **دلی به پاکی بال کبوتر** («سلمان هراتی» از نگاه برادرش ـ محمد هراتی)/ **قد کشیدن در هوای عشق** (تیرداد نصری)/ **در سلسله مراتب ترس** (علی اصغر شیرزادی)/ **خلوت نشین آینه ها** (مهرداد حجتی)/ **مثل درد پدر بودن** (محمدرضا کاتب)/ **فلینی، نابغه تاریخ سینما** (کیکاوس زیاری)/ **کابوس هولناک اروپا** (محمد سلیمانی)/ **روزنی دارد دیوار زمان** (محمد قاسم‌زاده)/ **مگر چند تا «عبادی» داشتیم؟ چند تا «کسایی» داریم ..؟** (گفتگویی با منصور صارمی ـ جلال الدین ملایری)/ **خالق خوابهای طلایی به خواب ابدی رفت/ جهان هنر، به اکسپرسیونیزم متمایل خواهد شد** (گفتگویی با استاد حمیدی، نقاش معاصر ـ امیر لواسانی)/ **بیدلی در همه احوال خدا با او بود...** (گفتگو با «شهاب»، سرپرست گروه مژده ـ سیدابراهیم نبوی)/ **نقش عشق بر کتیبه دل** (گفتگو با استاد علی تهاری ـ حمید ارغوان) / **گفت و شنودی با استاد علی تجویدی در سوگ شادروان جواد معروفی**/ و...



۴۸

ماهنامه ـ آذر ۱۳۷۲

۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol: 4, No 12, Dec - 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ دوازدهم (پیاپی: ۴۸) آذر ماه ۱۳۷۲
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

- مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
- صفحه‌آرا: داود مظفری
- خوشنویس: محسن منتظری
- عکاس: علی آذرنیا کماری
- مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



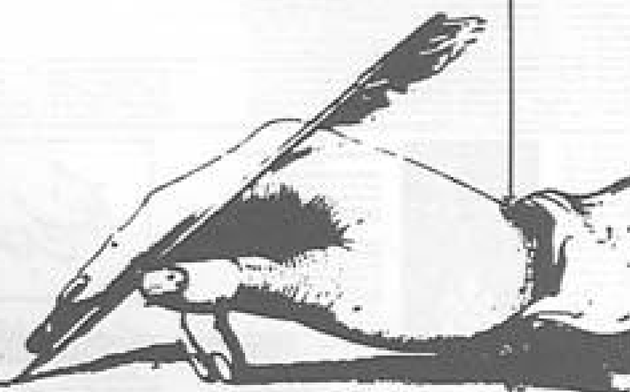
□ روی جلد: به مناسبت چهارمین سالگرد ادبستان

از: مجید علم

□ داخل جلد اثر: استاد حمیدی

□ پشت جلد از: حبیب صادقی

بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

□ چشمها را باید شست!

با عرض ادب و احترام، امیدوارم موّفق باشید و پیروز. غرض از نوشتن این چند کلمه ـ بیانات آقای دکتر «...» در برنامهٔ هنر و اندیشهٔ شبکهٔ ۲ سیما بود که در زیر به آن اشاره می‌کنم. قبل از هر چیز بگویم که اینجانب نه دکتر هستم نه تحصیلات دانشگاهی در ادبیات دارم و نه ادّعایی، امّا به عنوان کسی که به ادبیات و شعر علاقه دارد و به آن عشق می‌ورزد و گاهگاهی هم چیزی می‌نویسد، دردِ دلم را بشنوید و شما را قسم میدهم آن را چاپ کنید.

«در تاریخ ۷۲/۶/۱۳ یعنی شنبه شب در برنامه هنر و اندیشه که آقای دکتر «...» را به مصاحبه دعوت کرده بودند و نظر ایشان را در زمینه ادبیات و شعر معاصر می‌خواستند، جناب ایشان که عنوان دکترای ادبیات را یدك می‌کشند و به قول خودشان «چون ادبیات و خواندن و مطالعهٔ شعر قانعشان نکرده به تاریخ و جغرافیای تاریخی نیز می‌پردازند» در پاسخی نه چندان منطقی به طور کلّی شعر نو معاصر را به استهزاء گرفتند و فرمودند که از ترکیبات و مضامین آن سر در نمی‌آورند. خدا رحم کند. آقای دکتر ادبیات گمان می‌کنند همه مثل خودشانند و ایضاً شعر نو را هم در «جیغ بنفش» خلاصه کردند. از قول این حقیر بنویسید که آقای دکتر ادبیات، به جای این که اینهمه در تاریخ و جغرافیای تاریخی مستحیل بشوید اگر کمی از وقتتان را هم صرف ادبیات و مطالعهٔ آثار شاعران مطرح و نوپرداز بفرمایید هیچ وقت به صدور چنین فتاوی بی‌پایه و اساسی دست نمی‌زنید. بگوئیدشان «امروز» شعر امروز را می‌طلبد نه صرفاً و فقط مضامین تکراری شراب و ساقی و شاهد و اندر وهمی و ایدون هفتصد سال پیش را. ای کاش «هشت کتاب» سپهری را مطالعه میفرمودند تا متوّجه می‌شدند که «چشمها را باید شست، جورِ دیگر باید دید»!

ارادتمند ادبیات و شعر نو. عبدالله علی پور. بندر کنگان

□ توضیحی برای قرائت یك مصراع از حافظ

سردبیر محترم مجله ادبستان، با عرض سلام، مطلب تقدیمی قبلاً به صورت نقدی مفصّل بود بر شرح آقای دکتر حسینعلی هروی بر دیوان حافظ. امّا پس از اطلاع از درگذشت آن استاد ارجمند که روانش شاد باد ـ از ارسال آن خودداری نمودم. فقط این چند سطر را می‌فرستم، شاید کمکی باشد برای اصلاح یك مصراع از دیوان حافظ و خدمتی هر چند اندك به علاقمندان آن خواجهٔ بزرگوار. امید که مقبول واقع شود.

در دیوان عزیز حافظ غزلی است با این مطلع:

مرحبا طایر فرّخ پی فرخنده پیام
خیر مقدم چه خبر دوست کجا راه کدام

که در این غزل بیتی است ملّمع بدین صورت:

چشم بیمار مرا خواب نه درخور باشد
مَنْ لَهُ یقْتُلُ داءٍ دَنَفٍ کَیْفَ یَنام

که متأسفانه در اکثر دیوانهای چاپی (تا آنجا که من دیده‌ام) و به طور قطع در بیشتر دیوانهای خطی نیز، مصراع دوّم غلط نگاشته شده است. البته این مورد و موارد مشابه آن برای گردآورندگان و ناشرین دیوانها قابل اغماض و چشم‌پوشی است ولی برای شارحان که وظیفهٔ اصلی آنها رفع ابهام و اشکال است نوعی عیب محسوب می‌شود.

آخرین شرحی که بر این دیوان شریف نوشته شده شرح کامل، جامع و منقح آقای دکتر حسینعلی هروی است که واقعاً منتی بر دوستداران حافظ نهاده و با صرف وقت و دقّت و فراست بسیار به انجام این مهّم دست یافته‌اند «اجرشان مأجور و محفوظ» ولی ایشان هم به تبع مرحوم «قزوینی» و آن مرحوم هم به تبع «سودی» و دیگر شارحان هندی و ترك در تصحیح این مصراع کم توجهی فرموده‌اند.

در صفحه ۱۲۸۹ جلد دوم شرح آقای دکتر هروی دربارهٔ مصراع دوّم این بیت می‌خوانیم:

برای مصراع دوّم بیت که عربی است صورت صحیحی به دست نیامد. در حافظ قزوینی به صورتی است که در متن آمده و مرحوم قزوینی چنین نظر داده است که این مصراع در عموم نسخ محرّف است و صحیح واقعی آن به دست نیامد ولی بهمین نحو که فعلاً چاپ شده و مطابق شرح سودی است گویا اقرب صور به واقع باشد و دَنَف بفتحتین بیماری دائمی ملازم است و در اینجا صفت داء است و کلام به تقدیم و تأخیر است یعنی مَنْ لَهُ داءٍ دَنَفٍ یقْتُلُ کیف ینام یعنی کسی که او را بیماری دائمی کشنده ایست چگونه تواند خوابید، و استاد دکتر محمدی چنین نظر داده‌اند:

«چنانکه مرحوم قزوینی اظهار کرده‌اند مصراع دوّم این بیت مسّلماً محرّف است و شاید بهتر باشد که تا وقتی تصحیح واقعی به دست نیامده از هر تأویلی دربارهٔ آن خودداری شود. اگر چه تأویلی باشد که مرحوم قزوینی ذکر کرده‌اند، زیرا اینگونه تقدیم و تأخیر که مرحوم قزوینی ذکر کرده‌اند گذشته از اینکه خلاف فصاحت است درجواز آن هم تردید است.»

پس هم شارح محترم و هم مترجم ابیات و مصاریع عربی ایشان یعنی جناب استاد دکتر محمدی (ملایری) قبول دارند که مصراع مِحرّف است و تحریف به طور قطع و یقین در کلمه یقْتُل است.

حال برای روشن شدن این کلمه به کتاب دیگری مراجعه می‌کنیم. این کتاب «حافظ، صحت کلمات و اصالت غزلها، س تا پایان ی» تحقیق آقای مسعود فرزاد است که اتفاقاً آقای دکتر هروی در مجّلهٔ نگین (شماره‌های ۱۳۵ و ۱۳۶) نقد مفصّلی بر جلد اوّل این کتاب نوشته‌اند.

در صفحهٔ ۸۰۹ این کتاب به نقل از ۱۱ نسخه خطی و چاپی که در اختیار داشته‌اند آورده‌اند که: «[البته به شکل مخصوص خودشان یعنی با جدول و مقابله که ما آن را خلاصه کرده‌ایم] کلمهٔ یَقْتُل در متن ۴ نسخه (چاپ خلخالی، نسخه خطی محتملا در نیمه اول قرن یازدهم هـ.ق، چاپ قدسی و چاپ بزمان) و در یادداشتهای خارج از متن چاپ خلخالی بصورت یُقْبِل آمده است.»

حال اگر کلمه یَقْتُل در مصراع فوق به یُقْبِل تغییر کند مصراع بدین صورت در می‌آید: مَنْ لَهُ یُقْبِلُ داءٍ دَنَفٍ کَیْفَ یَنام که معنی آن می‌شود: «کسی که بیماری دائمی به او روی آورد چگونه می‌خوابد» که دیگر نه نیازی به تقدیم و تأخیر دارد و نه تأویل و توجیه.

والسلام ـ مشهد مقدّس ـ هادی کوشش

□ کاش منبع ادعا هم ذکر می‌شد

در مورد مطلب زیبا و پرمحتوای آقای دکتر صفوت که در شماره ۴۲ ماهنامه چاپ شده بود نکاتی به نظر رسید که مختصراً معروض می‌گردد:

۱ـ آقای صفوت به خوبی ثابت کرده‌اند که همانطور که هر محیطی به مقتضای ویژگیهایش رنگ خاص خود را به موسیقی می‌زند، عرفان و عرفای ما نیز اقتضائات احوال خویش را به صورت مثنوی و ساقی‌نامه و از آن قبیل در موسیقی ایرانی وارد کرده‌اند ولی ایشان ادعای بزرگتر خویش را که «اصلاً این موسیقی بن‌مایه و خمیرمایه و سرمایه‌اش عرفان است و عرفانی است» ثابت نکرده‌اند. در واقع وجود جنبه‌های عرفانی موسیقی ایرانی برای بنده ثابت است ولی وجود شاخه‌ای به نام «موسیقی عرفانی» مدلل و مسلم نگشته است.

۲ ـ ایشان ۴ معیار برای تفریق و تمایز موسیقی عرفانی از سایر شاخه‌های موسیقی ارائه کرده‌اند که عبارتند از بدیهه پردازی، تعادل، حال و فن، هماهنگی و توالی حالات موسیقیایی و بالاخره لطافت. از این چهار ملاك «تا حدی» می‌توان برمعیار اول به عنوان مشخصه موسیقی عارفانه تاکید کرد و این از آن جاست که یکی ازاصول اساسی عرفان‌زیستن درهمین جا و همین لحظه است که با بداهه نوازی و بدیهه پردازی مناسبت دارد ولی همین معیار و سه معیار دیگر در واقع

مشترک بین انواع موسیقی خوب است و معیارهای پیشنهادی به هیچ وجه جامع و بخصوص مانع نمی باشند. بهترین آثار هنری بالاعم و بهترین قطعات موسیقی بالاخص همانهایی است که انسان برای دل خودش و از قول دل خودش می سازد و به قول مرحوم شربتی رنگ مخاطب نمی‌گیرد و خطاب به «هیچکس» می باشد و معیارهای پیشنهادی دکتر صفوت بخصوص دو معیار اول چیزی بیشتر از صادق ماندن نسبت به احوال درونی و دمادم را بیان نمی دارند. متاسفانه در مورد معیار سوم و چهارم شرح مستوفی داده نشده و از آنها بسرعت گذشته اند.

۳ ـ آزاد اندیشی ایشان در مقابل اشکال دیگر موسیقی با درنظر گرفتن اقتضائات و تناسبات متفاوت روحی و ذوقی قابل تحسین است. فقط کاش منبع این ادعا که موسیقی غنا در مراسم ازدواج جایز شمرده شده ذکر می شد.

دکتر محمّد امین مرّوتی

□ تشکر و گله!

با سلام خدمت تمام ادبستانیهای پرتلاش و خستگی ناپذیر؛ نخست می‌خواهم از آقایان جلال‌الدین ملایری و عبدالحمید قزلباشان به خاطر مطلب بسیار جالب علمی که با عنوان «تار ساز ملی ایرانیان» نوشته بودند سپاسگزاری کنم.

دوم این که از شما ادبستانیها درخواست می کنم که در هر شماره (یا حداقل هر دو شماره یکبار) مقاله‌ای را به معرفی یکی از سازها و آلات موسیقی ایران اختصاص دهید تا نسل جدید با ظرافتهای هنری و سازهای ایرانی بیشتر آشنا گردند.

در پایان گله‌ای دارم. نمی‌دانم بخش آبونمان شما مقصر است یا ادارهٔ پست؛ زیرا مجلهٔ مهر ماه روز ۱۶ آبان به دست من رسیده است. امیدوارم که کوتاهی از طرف شما نبوده باشد.

فریبرز بذرگران ـ آبادان

□ با تشکّر از توجّه شما یادآوری می کنیم که ادبستانِ هرماه در پایان آن ماه منتشر می شود. بنابر این ادبستان مهرماه، روز ۳۰ مهر انتشار یافته است و با توجّه به تعداد مشترکین، حداقل دو سه روز ارسال آن وقت می‌گیرد. با این وجود، امیدواریم از این به بعد بتوانید نشریهٔ خودتان را زودتر دریافت کنید.

توضیح و پوزش

به اطلاّع خوانندگان گرامی ادبستان می‌رسانیم: شعری که تحت عنوان «سیاووشی» و به نام آقای حسین رجبی در قسمت بالای صفحهٔ ۵ ادبستان ۴۶ (مهر ۱۳۷۲) چاپ شده بود، سرودهٔ آقای **«حسین اجتهادی»** بوده است. به این وسیله از ایشان و نیز از خوانندگان گرامی عذرخواهی می کنیم.

ادبستان فرهنگ و هنر

□ متحیّر از بازیهای سرنوشت

سلام علیکم؛ مانده نباشید، حال که فرصتی پیش آمده تا عرض ادب و ارادتی بکنم سعی دارم خلاصه‌وار موضوعی را بیان نمایم که درج آن در مجله به عنوان نمونه‌ای از علاقهٔ دیگر پارسی زبانان به «ادبستان» و کارهایی از این دست است. شاید باعث دریده شدن پردهٔ شکسته‌نفسیهای مخلصانه ادبستانیها باشد.

«ساعتی قبل برای واکس زدن کفشم توقّفی کوتاه در کنار خیابان داشتم، از این فرصت استفاده کرده و مشغول مطالعه شمارهٔ مهر ادبستان شدم. چند قدم آنطرفتر سیگارفروشی ژولیده مشغول کسب بود. جلد مجله توجهش را جلب کرد. به طرفم آمد. نگاهی به جلد ادبستان انداخت و از من اجازه خواست تا شعر «سمیح القاسم» را یادداشت کند و سپس با خطی خوش و دلچسب شعر را در دفتری نوشت. من که متعجب از علاقه او به این شعر، از خطّ خوشش نیز به وجد آمده بودم و همچنین حسّ کنجکاویم تحریک شده بود سراپای او را ورانداز کردم و پرسیدم: چند کلاس درس خوانده‌ای؟ طفره رفت ولی پس از اصرار من گفت: «یازده سال پیش دانشجوی پزشکی کابل [افغانستان] بودم». و اشک در چشمانش حلقه زد. من که از بازیهای سرنوشت و گردش گردون آنهم بدین صورت متحیر مانده بودم، از او خواستم بیشتر دربارهٔ ادبیات و شعر مورد علاقه‌اش صحبت کند، هرچه بیشتر صحبت می‌کرد من بیشتر احساس حقارت می‌کردم. پشّهٔ لاغری شده بودم در مقابل عقابی تیزپرواز که روح مرا به بازی گرفته بود. در پایان ملاقاتم، شعر زیبای «تابوت آتشین» را به من هدیه کرد. هدیه‌ای که مطمئن نیستم بتوانم نظیرش را دوباره دریافت کنم، و در آخر با اشاره‌ای به ادبستان گفت: «کارشان درست است، دستشان مریزاد»!...

اهل اغراق نیستم ولی مطمئنم اکثر ادبدوستان با مشاهدهٔ شمارهٔ جدیدی از ادبستان در هرماه معنایی از این جمله به ذهنشان خطور می‌کند. برقرار باشید.

مرتضی دلاوری باریزی، دانشجوی شیمی ـ کرمان



نامه‌های رسیده

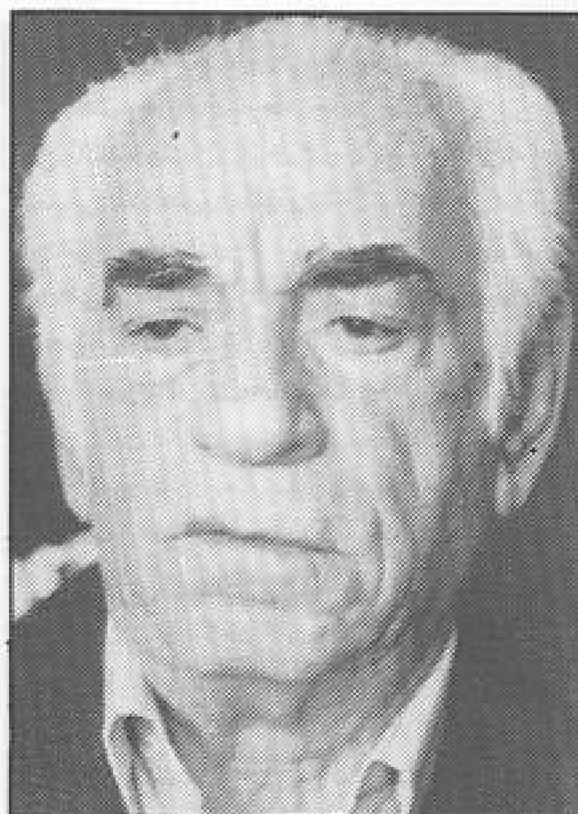
هادی میرزانژاد موحد (رشت) ـ فریبرز بذرگران (آبادان) ـ رحمانیان حقیقی (شیراز) ـ علیرضا طهماسب پور (بروجن) ـ امید سرحدی (شیروان) ـ صدیقه صنیعی (اهواز) ـ نعمت الله سباطی (شهرستان صحنه) ـ محمد نوری صادق (زابل) ـ سید حسین عبداللهیان (بردسکن ـ خراسان) ـ جلال علوی (تهران) ـ جمع کثیری از هنرمندان تبریز ـ م . فیلی (تهران) ـ بیژن صفری (آباده) ـ فروغ جهار دوالی (درود لرستان) ـ منصور شفایی (شهربابک) ـ ب. غضنفری پور (تهران) ـ شهرام خرازی‌ها (تهران) ـ دکتر غلامرضا حسن پور (امیدیه ـ آغاجاری) ـ افشین صنایعی (تهران) ـ علی احمدی (ساوه ـ بخش خرقان) ـ سعید خطیب زاده (تهران) ـ سید شهاب الدین سید حسینی (تهران) ـ سید علی حسین افراز (بهبهان) ـ محمد صدیق (تویسرکان) ـ حسین سعیدی مبارکه (مبارکه ـ اصفهان) ـ ضیاءالدین خالقی (لنگرود) ـ احمد علی جمال (گنبد) ـ محمد کاظم علی پور (نورآباد) ـ غلامرضا خانمحمدی (اراک) ـ علی اصغر بیات (تهران) ـ عزیزالله شاه منصوری (الیگودرز) ـ سید محسن کاظمی تبار (بابل ـ امیر کلا) ـ علی اکبر قربانی خورشیدی (بهشهر) ـ سعید جهانپولاد (آبیک قزوین) ـ هادی نوروززاده (تهران) ـ چنگیز نوشین فر (فیروزکوه) ـ سجاد حاجی نیا (خرم آباد) ـ رحمان امینی (تهران) ـ نقی بلالی دهگردی (شهرکرد) ـ خسرو حسین پور (نی ریز فارس) ـ فرزین فخریاسری (لنگرود) ـ محمد ولیزاده (تهران) ـ یدالله بهمن آبادی (تهران) ـ عبدالملک شفیعی (اراک) ـ کاوه تیموری (تهران) ـ علی اصغر اقتداری (سبزوار) ـ مهیار سرحدی (تاکستان) ـ میترا مؤدب (فومن) ـ محمود ملایی (زابل) ـ خالد بایزیدی (مهاباد) ـ حبیب الله بخشوده (ایلام) ـ اکبر ابهری (ابهر) ـ محمد حسین کوچکی (سیرجان) ـ عباسعلی خرمشاهی (تهران) ـ دکتر احمد فرشباقیان صافی (تبریز) ـ علیرضا بیگ محمدی (گیلان) ـ بهرنگ مجیدی (همدان) ـ مازیار جمشیدی (تهران) ـ سید محمد حسینی نسب (کرمان) ـ هاشم سرکانی (تهران) ـ سید محمد تهرانپور (تهران) ـ مجید اوشانی (تهران) ـ محمد حسین مهاجری (کرج) ـ حسین ودودی (تهران) ـ دادکشانی (تهران) ـ مسعود جعفری (تهران) ـ الف . حجازی (درود لرستان) ـ محمد مهدی همتی (ورامین) ـ حسین آرزو (تبریز) ـ مصطفی غلامپور گالش کلامی (یزد) ـ محمود مسلمی (کرمانشاه) ـ جلیل جعفری یزدی (اهواز) ـ محمدرضا اکبری (تهران) ـ حمید رضا شکارسری (تهران) ـ رضا ونیساری (تهران) ـ محمود بیات (جاده ورامین) ـ اسماعیل وثوقی (تهران) ـ رضا شیخ محمدی (قزوین) ـ مهدی دانشی (کرمان) ـ مصطفی نصیری (تهران) ـ علیرضا جنگ جو (داراب فارس) ـ توفیق نظارت (اهواز) ـ محمد هاشم مریدا (طبس) ـ ناصر کوهستانی (تهران) ـ محمد رضا اکبری (تهران) ـ

ـ فرزین فخریاسری (لنگرود) ـ جاوید مقدس (آنکارا) ـ اسماعیل زرعی (کرمانشاه) ـ مصطفی فلاح پور (تفت) ـ رامش هاشمی (دره شهر) ـ نیلوفر کوهستانی (شهرضا) ـ سید خالد محمدی (شیراز) ـ جاوید اسماعیلی (قزوین) ـ محمد نواب یوسف زاده (محلات) ـ رامتین خلیلیان حسینی (تهران) ـ عبدالحمید سروش (تهران) ـ علی مظفری (بوشهر) ـ محمد امین فصحتی (شیراز) ـ محمد کاظم علی پور (نورآباد لرستان) ـ مهدی رضا زاده (صومعه سرا) ـ هوشمند اسفندیارپور (تهران) ـ مریم نیازی (تهران) ـ زهرا موسویان فرد (اصفهان) ـ ابراهیم فیروزی (فسا) ـ منوچهر خالقی (آمل).

گزارشهای خبری

●گفت‌وشنودی با استاد علی تجویدی در سوگ شادروان جواد معروفی

...ناگه غروب کدامین ستاره؟!



■ مرضیهٔ پروهان

به تسلای استاد علی تجویدی رفته بودیم؛ در سوگ شادروان جواد معروفی و او غریب افتاده از اقران بستانش، خاموش و در خویش به ما نگاه می‌کرد. تجویدی در آستانهٔ هفتاد سالگی استادی است بی‌شائبه و زنگار؛ با نگاهی به افسوس آمیخته و به شیوهٔ هر بار و همیشه‌اش، با آهی، به نجوا گفت: چه می‌شود کرد؟

آنجا روی قفسهٔ کتابهایش، این عبارت شگفت که پرسش و پاسخ را توأمان در خود داشت، به قرینهٔ کلام استاد در چشم و نگاه ما نمایانتر شد و گویی با تمام ظرفیت معنایی خود با تلخی به ما می‌گفت: جهان پیر ست و بی‌بنیاد...

بسا لحظه‌ها که با خود اندیشیده‌ایم که در زمان ما اگر بر آن شویم تا تنی چند از اجلّه هنر و فرهنگ معاصر ایران را نشان کنیم، بی‌گمان نام علی تجویدی را باید در فهرست نخست قرار داد. از همین رو برآن شدیم تا با او که از جمله اعاظم موسیقی معاصر ماست، درباره شأن و مقام هنری شادروان جواد معروفی سخن بگوییم و حاصل کار این است که می‌خوانید:

□ پرداختن به زندگی و احوال و آثار شادروان جواد معروفی، بی‌مقدمه‌ای ناگزیر در بارهٔ پیانو و پیانونوازی در ایران نارسا خواهد بود. از این رو با طرح پرسشی دربارهٔ تاریخچهٔ ورود پیانو به ایران و نخستین نوازندگان پیانو، ذهن استاد را به کاوش در خاطرات دورتر برمی‌انگیزیم.

■ «نخستین پیانویی که به ایران آمد، پنج اوکتاو داشت و ناپلئون آن را به فتحعلی شاه قاجار هدیه کرده بود. در زمان ناصرالدین شاه، پیانو کاملتری وارد ایران شد که ناصرالدین شاه آن را به سرورالملك (میرزا صادق خان) رئیس ارکستر دربار ناصری (که از نوازندگان شاخص سنتور بُود و در موسیقی ایران مقام بسیار والایی دارد)، سپرد و در نتیجه، میرزا صادق خان، پس از مدتی کار با آن، موفق می‌شود که قطعاتی را با آن اجرا کند و سپس با تمهیداتی از جمله تبدیل کلیدهای سیاه به پرده‌های ایرانی (کُرن و سُری)، دستگاههای شور و سه‌گاه را هم با آن می‌نوازد. مشیر همایون شهردار، شاگرد میرزا صادق خان بود که با تغییراتی که در کوك پیانو ایجاد کرده بود، می‌توانست همه دستگاههای موسیقی ایرانی را اجرا کند. از جمله پیانیستهای برجسته‌ای که در شیوهٔ نوازندگی پیانو صاحب سبك و تأثیرگذار بوده‌اند، مرتضی خان محجوبی است که شیوهٔ بسیار خاصی در نوازندگی پیانو ابداع کرده بود و این ساز را به شیوه‌ای دلپذیر می‌نواخت و بویژه دست راست او از نرمش و تحرك فوق العاده‌ای برخوردار بود وبا قدرت مانور فراوانی که داشت، حتی پیانیستهای بین‌المللی را نیز تحت تأثیر قرار داده بود.

□ جالب اینجاست که شیوهٔ نوازندگی شادروان جواد معروفی کاملاً با شیوه و تدابیر نوازندگی مرتضی محجوبی متفاوت است.

■ طبیعی است! یکی از دلائل این اختلاف سبك، تأثیرپذیری معروفی از مشیر همایون بود و شادروان معروفی بیشتر به اسلوب مشیر همایون نزدیك بود.

□ اجازه بدهید، پیش از پرداختن به سبك نوازندگی شادروان معروفی، چکیده‌وار مروری داشته باشیم بر زندگی و احوال ایشان...

■ استاد جواد معروفی در سال ۱۲۹۱ خورشیدی در تهران به دنیا آمد. پدر او، موسی خان معروفی استاد بلندپایه موسیقی ایرانی است که با گردآوری و تدوین ردیف موسیقی سنتی که یکی از اسناد معتبر موسیقی ایران است، حق بزرگی بر گردن فرهنگ و هنر ایران زمین دارد.

موسی خان، همچنین بسیاری از آهنگهای ساخته شده توسط درویش خان، رکن‌الدین خان، عارف و دیگران را به خط موسیقی نوشت. به نظر من اگر همت ایشان نبود، چه بسا که بسیاری از این آهنگها به دست فراموشی سپرده می‌شد. البته ابراهیم منصوری هم در این زمینه نقش بسزایی داشته است. به هرحال، جواد در چنین خانواده‌ای به دنیا می‌آید و از سرچشمه‌های ذوق و دانش پدر بهره‌ها می‌گیرد. جواد در آغاز به پیروی از پدر و استاد خود که از شاگردان برجستهٔ درویش‌خان و وزیری بود به نواختن تار روی می‌آورد؛ اما با رفتن به مدرسهٔ موسیقی، به توصیهٔ استاد علی‌نقی وزیری، به نوازندگی پیانو مشغول می‌شود. در آغاز زیرنظر علی نقی وزیری که تا حدودی با نوازندگی پیانو آشنایی داشت، به تعلیم این ساز می‌پردازد و سپس به پیشنهاد وزیری، برای تکمیل آموخته‌های خود، به پیانیستی به نام «خاراطیان» مراجعه می‌کند و چندین سال از آموزشهای او بهره می‌گیرد. در همین اوان بود که از مدرسه موسیقی فارغ‌التحصیل می‌شود و همکاری خود را با ارکستر وزیری آغاز می‌کند.

معروفی به دلیل آشنایی با تکنیك غربی، موفق می‌شود که با شیوه‌ای مبتنی بر اصول علمی، دستگاههای موسیقی ایرانی را روی این ساز پیاده کند.

و به این ترتیب، برمقدورات اجرایی این ساز می‌افزاید شادروان معروفی از دست چپ خود، برای اجرای آکوردهای مناسب موسیقی ایرانی استفاده می‌کرد و با مهارت فراوانی که دراین زمینه پیدا کرده بود، موفق شد سبك کاملاً متمایزی درنوازندگی این ساز پایه‌گذاری کند. با افتتاح رادیو در سال ۱۳۱۹، جواد به این مؤسسه روی آورد و سالها با ارکسترهای مختلف رادیو همکاری داشت. معروفی طی سالها کار و تلاش عاشقانه، قطعات بسیار زیبایی تنظیم کرد که در عین سادگی، از زیبایی و لطف خاصی برخوردار است، از جمله قطعاتی تحت عنوان: راپسودی شمارهٔ ۱ در مایهٔ اصفهان، راپسودی شمارهٔ ۲ در همایون، راپسودی شمارهٔ ۳ در ماهور و قطعات دیگری که پرداختن به آنها دراین مجال ممکن نیست به هرحال آثار او، بازتاب احساسات عمیق و روحیات عالی او بود.

□ به نظر می‌رسد که شادروان جواد معروفی، تاحدودی از موسیقی سنتی فاصله گرفته بود. به طوری که پاره‌ای آثار او تحت تأثیر موسیقی غربی شکل گرفته است.

■ معروفی در مقایسه با مرتضی خان محجوبی که در همه حال به موازین موسیقی سنتی پایبند بود و فواصل ایرانی را رعایت می‌کرد، در پاره‌ای آثار خود، به دلیل آکوردهایی که به کار می‌برد، ترجیح می‌داد فواصل ایرانی را حذف کند. می‌دانید که پیانو هم مانند سنتور در اجرای بعضی قطعات که در آن، مدگردی (مدولاسیون) صورت می‌گیرد، به دلیل رعایت ربع

پرده‌های فرضی، دچار محدودیتهایی است. از این رو برای آنکه از مقدورات پیانو به طور کامل استفاده کند و به هر دو دست، امکان مانور بیشتری بدهد، گاه ناگزیر، فواصل ایرانی را حذف کرده است؛ برای نمونه، در «فانتزی ژیلا» که به نام دخترش ژیلا ساخته است و اثری است بسیار زیبا، فواصل ایرانی حذف شده است؛ با این همه، حال و هوای اثر کاملا ایرانی است. در واقع در هر کجا که رعایت فواصل ایرانی ضرورت داشت، (مثلا در همنوازیهایش با بنان و سایر خوانندگان)، از پرده‌های ایرانی استفاده می‌کرد به هرحال، از جمله آثار ارزشمند استاد معروفی، سوئیتی است در سه گاه و دشتی و باید بگویم که معروفی سلیقه‌ای بسیار عالی و خلاقیتی شگرف در تنظیم آهنگها داشت؛ از جمله آهنگ‌های زیبایی که با الهام از گوشه مخالف سه گاه (مشخصاً نغمهٔ مخالف) تنظیم کرده بود، آهنگ مشهور «نغمهٔ مخالف» است که با شعر بهادر یگانه اجراء شده و در آن، از پرده‌های خاص موسیقی سنتی استفادهٔ کامل شده است.

(استاد تجویدی، تحت تأثیر این خاطره، بخش آغازین این آهنگ را زیر لب زمزمه می‌کند و می افزاید):

او توانست با ساختن آهنگهای زیبا و در یادماندنی با مردم زمانهٔ خود رابطه عاطفی برقرار کند. از جمله موفقترین آهنگهای او «خوابهای طلایی» است که تأثیر تعیین کننده ای در علاقمندی مردم به موسیقی و گرایش آنها به سوی آموختن پیانو داشت و من معتقدم بخش اعظم کسانی که به آموختن پیانو روآوردند، تحت تأثیر این آهنگ قرار گرفته بودند؛ به طوری که تقریباً همه کسانی که به پیانو رو آوردند، آموزش خود را با این آهنگ آغاز کردند و جای شگفتی است که هر هنرجوی تازه کاری با چند ماه تمرین می تواند این آهنگ را اجرا کند. البته باید یادآوری کنم که این آهنگ از تکنیک چندان بالایی برخوردار نیست؛ امّا به قدری زیباست که می‌توان آن را از معروفترین آهنگهای دوران ما دانست.

□ عجیب است که آهنگی با این سادگی، می تواند چنین تأثیر شگفتی داشته باشد؛ آیا این سادگی را نمی‌توان از نوع «سهل ممتنع» دانست؛ با توجه به اینکه تم اصلی بسیاری از آثار کلاسیک نیز بسیار ساده‌اند...

■ همین طور است. به اعتقاد من، زیباترین آهنگها، سهلترین آهنگها هستند.

□ عجیب است.

■ بله و یکی از ویژگیهای یك آهنگ خوب، سادگی آن است.

نگاه کنید به ملودیهای سادهٔ محلی که با یکی دو بار خواندن در یاد می‌ماند.

□ و بسا که به حافظهٔ تاریخی سپرده می شود...

■ بله، سادگی ترانه‌های محلی چنین اقتضایی دارد.

□ پس نقش تکنیك را چگونه ارزیابی می کنید؟

■ تکنیك در خدمت هنر است، نه خود آن؛ همچنانکه عروض وبدیع و قافیه در خدمت جوهر شعری قراردارند. بسا شاعران توانا که اساساً با موازین و قواعد کلی شعر آشنایی کامل نداشته‌اند و با این همه، به مدد قریحه و ذوق هنری، موفق به سرودن اشعار جاودانه شده‌اند. آهنگ خوب را هرکس که بسازد، در یادها زنده می‌ماند. کمال سادگی، خودش هنر است. پیرایه‌های تصنعی مُخل کار هنری است. یك هنرمند واقعی دنبال پیرایه‌های تصنعی نمی‌رود. هنر برخلاف علم به ایجاز گرایش دارد؛ حال آنکه در علم، هر قدر موشکافی شود، بجاست.

□ مشخصاً از تجربه‌های خود بگویید

■ هرچه هنر و هنرمند به طبیعت نزدیکتر شود، به کمال و زیبایی نزدیکتر می‌شود. طبیعت با زیبایی و کمال آمیخته است. هنرمند باید طبیعت را الگو قرار دهد. هنرمندانی که صرفاً می کوشند با تکیه بر اصول و قواعد از پیش تعیین شده، به خلق اثر هنری موفق شوند، کمتر توفیق می یابند. ارزش و اعتبار سنت گذار مهم‌تر از سنت گراست و از همین روست که ارزش سنت گذار در طول تاریخ بالاتر از سنت گرا بوده است. البته شك نیست که سنت گذار باید با سنتهای گذشته ارتباط و پیوندی تام و تمام داشته باشد. معروفی، افزون بر سنت شناسی، سنت گذار بود.

□ شما سالها با جوادمعروفی دوست و همکار بودید. بنابراین برای خوانندگان ادبستان جالب خواهد بود اگر به نقل خاطراتی از ایشان درگذر از سالها دوستی و همکاری بپردازید.

■ نخستین بار ایشان را در ارکستر انجمن موسیقی ملی دیدم. باید بگویم که من خط نت را در





مدرسهٔ دارالفنون از استاد عالی‌مقام، موسی‌خان معروفی پدرجواد آموختم بدین ترتیب، همزمان با آشنایی با روح‌الله خالقی، با جوادمعروفی نیز آشنا شدم. در آن زمان روح‌الله خالقی و جواد معروفی در مدرسه موسیقی به تدریس دیکته موسیقی و سولفژ اشتغال داشتند. بعدها این آشنایی، به دوستی عمیقی بدل شد که تا واپسین روزهای حیات او ادامه داشت. سالها در شورای عالی موسیقی رادیو وشورای عالی موسیقی هنرهای زیبا همکاری داشتیم. بعد از تشکیل برنامهٔ گلها، دوستی و همکاری ما گسترش یافت. اصولاً طبیعت کار هنری در زمینهٔ موسیقی به گونه‌ای است که همدلی و صمیمیت فراوانی می‌طلبد.

باید اشاره کنم که اعضای خاندان معروفی، بسیار مذهبی بودند. موسی‌خان در هنرستان، قرآن و شرعیات درس می‌داد و به اصول و احکام اعتقادی بسیار پایبند بود. جوادمعروفی نیز همواره فرائض دینی را با خلوص تمام انجام می‌داد. خاطره جالبی از او دارم که هنوز پس از سالها، یادآوری آن مرا عمیقاً متأثر می‌کند. سالها پیش که برای زیارت مرقد پاك حضرت حسین (ع) به کربلا مشرف شده بودم، در حالی که در گوشه‌ای به راز و نیاز با آن یگانه اعصار و قرون مشغول بودم، در کمال شگفتی دریافتم که کمی آنطرفتر چهره‌ای آشنا با چشمان گریان و کتاب دعایی در دست، رو به ضریح امام حسین(ع) مشغول خواندن دعاست. با چنان اخلاصی در راز و نیاز خود غرقه بود که من مبهوت شدم. با خود اندیشیدم که معروفی در کربلا چه می‌کند؟ سر از پانشناس به سوی او شتافتم و او را غرق بوسه کردم و پیداست که هر دو چه حال عجیبی داشتیم و به راستی «حالتی رفت که محراب به فریاد آمد». پس از حدود ۲۸ سال از آن ماجرا، با خود می‌اندیشم که ویژگیهای اخلاقی و خصائل معنویِ یك هنرمند تا چه حد در کار او تأثیر می‌گذارد. واقعاً تمامی آثار معروفی بیانگر روح متعالی و شخصیت پاك و بی‌آلایش اوست. من به واقع اعتقاد دارم که هنر آینه روحیات و خلقیات هنرمند است و بارها گفته‌ام که از کیفیت ساز هنرمند می‌توان به درون او راه یافت. می‌خواهم بگویم که این همه زیبایی و شکوه که در آثار معروفی موج می‌زند، بازتاب عواطف و خلق و خوی ملکوتی او بود، به راستی هنرمندی وارسته بود و در طول سالها، هرگز کسی از او رنجشی نیافت. در وجود او از حسادت و ریا کوچکترین نشانه‌ای نبود و گمان می‌کنم که همه دوستان دیرین من براین نکته وحدت نظر داشته باشند. اکنون او که عمری را در راه اعتلای هنرموسیقی بذل کرد، در میان ما نیست. دریغ و درد که جامعهٔ هنری و مسؤولان و دست اندرکاران عرصه هنر، قدر و منزلت او را به درستی درنیافتند. او را از دست دادیم، در حالی که، خلاءِ عظیم فقدان او را تا سالهای سال نمی‌توان پر کرد.

□ می‌دانیم که شادروان جواد معروفی، شاگردان برجسته‌ای تربیت کرده است. به نظر شما وظیفه شاگردان او چیست؟

■ شاگردان خوب او هنرمندانی وارسته و خوش‌ذوق هستند و آهنگهای زیبایی ساخته‌اند و امیدوارم که به مسؤولیت عظیمی که بردوش دارند، واقف باشند و بکوشند خلاء استاد را جبران کنند و راه او را ادامه دهند دریغا که پس از مرتضی محجوبی، راه او بی‌رهرو ماند. با این امید که شاگردان بلندپایهٔ استاد معروفی، با کار و تلاش بی‌وقفه راهی را که مرتضی خان محجوبی، مشیرهمایون و جواد معروفی آغاز کردند، ادامه دهند و تلاش در این زمینه را وظیفه و رسالت هنری خود تلقی کنند.

□ از نخستین دیدار خود با شادروان جواد معروفی یادکردید، بجاست در پایان این گفت و گو، از آخرین خاطرات خود نیز یادی کنید.

■ آخرین خاطرات من از آن مرحوم به مجلس بزرگداشت خود ایشان باز می‌گردد که در آنجا فرصت دیدار و گفت و گو با آن عزیز از دست رفته نصیب شد. من همیشه نسبت به شاگردان کلنل وزیری احترام و ارزشِ ویژه‌ای قائل بوده‌ام و بارها گفته‌ام که عظمت کلنل درشاگردان او نیز متجلی بود. همیشه کلنل را با کمال‌الملك وشاگردان او را با پدر خودم (هادی خان تجویدی مینیاتوریست برجسته معاصر) مقایسه کرده‌ام.

به هر حال، در مجلس بزرگداشت جواد معروفی، با بسیاری از هنرمندان از جمله شاگردان استاد دیدار کردم. در این مجلس لوحهٔ سپاسی نیز به پاس خدمات ارزندهٔ استاد به موسیقی ایران تقدیم ایشان شد. جواد معروفی با وقار و متانت همیشگی اش در مجلس حضور یافته بود و مثل همیشه با مهربانی ذاتی خود مرا مورد لطف قرار داد. او از چهره هایی است که همواره نه تنها درذهن دوستان و همکارانش، که در یاد مردم حقشناس ایرانی باقی خواهد ماند.

دریغا دو نام‌آور عرصهٔ موسیقی استاد احمدعبادی و شادروان جواد معروفی، با فاصله‌ای اندك، از صحنهٔ حیات رخت بربستند و گرچه خود از هیاهوی عالم خاك و قیل و قال زمانه رستند، بار غمی سنگین بردل و جان ما برجا نهادند.
یادشان گرامی و همتشان روشنی بخش نسلهای نو بادا!

گزارشهای خبری

یادداشتی بر کنسرت اخیر حسین علیزاده باگروه همنوایان

■ جلال الدین ملایری

حسین علیزاده متولد ۱۳۳۰ در تهران، موسیقی را از دوران کودکی در هنرستان موسیقی ملی آغاز کرد. او دوره اول آموزش نوازندگی را نزد هوشنگ ظریف آموخت و سپس از محضر استاد علی اکبر شهنازی بهره جست و به عنوان شاگرد ممتاز وی شناخته شد.

پس از پایان دوران هنرستان وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا (دانشگاه تهران) شد و تحصیلات خود را در رشته‌های تکنوازی، ردیف شناسی و آهنگسازی ادامه داد.

علیزاده همزمان با تحصیلات در دانشگاه از محضر استادانی چون نورعلی برومند، عبدالله دوامی، محمود کریمی، یوسف فروتن و سعید هرمزی بهره جسته و در همه حال، به عنوان یکی از بهترین شاگردان این استادان شناخته شده است.

او فعالیتهای هنری خود را از ۱۵ سالگی در ارکستر رودکی به رهبری حسین دهلوی آغاز کرد و بطور همزمان در گروه‌ها و مراکز مختلف هنری نیز به فعالیت پرداخت و از ۱۹ سالگی به عنوان تکنواز و سرپرست گروههای مختلف در رادیو ـ تلویزیون و در کنسرتهای متعدد در داخل و خارج از ایران شرکت جست، همچنین در زمینه آموزش، سالها در دانشگاهها و مراکز هنری به تربیت شاگردان متعدد همت گمارد که بسیاری از آنان در حال حاضر از نوازندگان برجسته کشورند.

اجرای کنسرت‌های متعدد در طول ۲۵ سال فعالیت مستمر او در داخل و خارج کشور، نقش عمده‌ای در معرفی فرهنگ و هنر ملی ایران داشته است.

آثار علیزاده، شامل ۳ گروه است:

ـ موسیقی نوین ایران برپایه و اساس موسیقی سنتی و ملی.

ـ موسیقی نوین در زمینه تکنوازی برپایه و اساس موسیقی سنتی و ملی.

ـ آموزش موسیقی.

مهمترین آثاری که تاکنون از حسین علیزاده منتشر شده است.

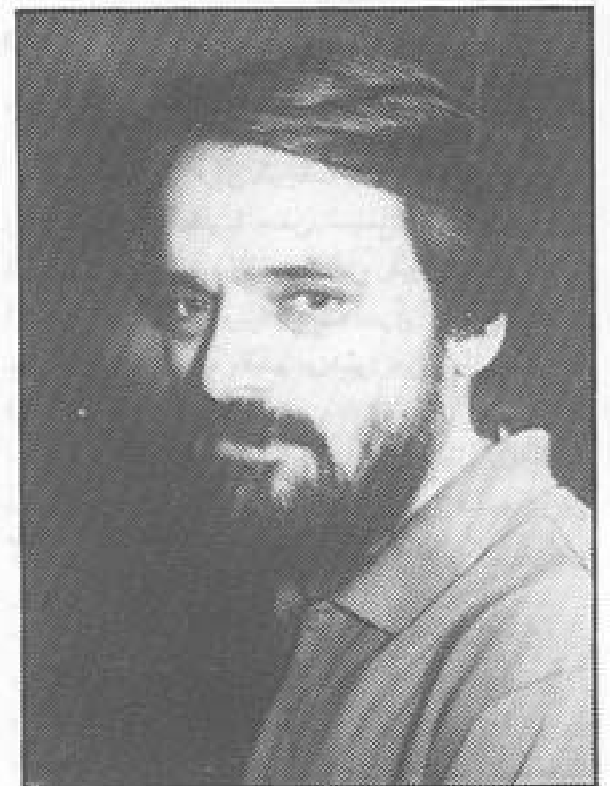
گروه اول: همنوازی نوا/ سواران دشت امید/حصار/ نوروز/ نی نوا/ سرودهای آذربایجان/ شورانگیز/ راز و نیاز/ صبحگاهی/ آوای مهر/ عصیان و....

گروه دوم: تکنوازی ماهور/ هجران/ ترکمن/ همنوائی.

گروه سوم: ۴۰ قطعه برای تار (در ۴ جلد).

اجرا و انتشار آموزش مقدماتی سه تار.

اجرا و انتشار آموزش ردیف میرزا عبدالله (برای تار و سه‌تار).



کنسرت گروه همنوایان به سرپرستی حسین علیزاده، در آذر ماه امسال، دوستداران موسیقی اصیل ایرانی را در تالاروحدت و فرهنگسرای بهمن گرد هم آورد.

اجرای زندهٔ گروه همنوایان در تالاروحدت و فرهنگسرای بهمن، به مدت چندین شب متوالی و استقبال شکوهمند انبوه دوستداران و مشتاقان موسیقی ایرانی را بی‌گمان رویدادی مهم و تاثیرگذار باید دانست.

کنسرتهای علیزاده، همواره به عنوان رخدادی مهم در متن فعالیتهای هنری و فرهنگی کشور تلقی شده است؛ چرا که او در طول سالها کار و تلاش بی‌وقفه، خود را به عنوان هنرمندی پرکار، پویا، متعهد و هدفمند شناسانده است.

علیزاده هنرمندی است که با درک و شناخت امکانات غنی و پربار موسیقی سنتی، تمام توان خود را برای ارائه شیوه‌ای جدید و متناسب با شرایط خاص امروز به کار بسته است.

کارنامه علیزاده نشان می‌دهد که او همواره مخاطبان خود را جدی گرفته است. کنسرتهای زنده و عمومی را به مثابه راهی برای برقراری ارتباط خلاق و فعال یا به تعبیری رودررویی و همنفسی با خیل مشتاقان موسیقی ایرانی و تبادل حسی و عاطفی با آنها دانسته است.

او دریافته است که سنت‌های موسیقی اگر در پیوند خلاق با زمانه و مقتضیات فرهنگی و اجتماعی تحول نیابند و در قالبها و فرمهای جدید جلوه نکنند، از برقراری ارتباط با مردم و پذیرش عام آنها محروم خواهند بود و این مهمترین درسی است که از روند تکاملی فرهنگ و اجتماع آموخته است.

علیزاده به اعتبار آثار گوناگون خود، هنرمندی است که مسئولانه در متن حرکتها و تحولات جامعه حضور داشته و با مقتضیات و نیازهای دوران خود آشنایی دارد. «سواران دشت امید»، «حصار»، «نی‌نوا»، «آوای مهر»، «ترکمن»، «عصیان» و «شهید»، نمایانگر واکنشی است مسئولانه که او در

قبال نیازهای جامعه و مقتضیات تاریخی میهن خود نشان داده است.

مهم این است که نوآوریهای علیزاده، هرگز بی‌پشتوانه و بی‌اندیشه صورت نگرفته است؛ چرا که او از جمله چهره‌هایی است که با موسیقی سنتی آشنایی عمیقی دارد، بی‌آن که همواره ریزه‌خوار خوان ردیف باقی بماند.

در آثار جدید علیزاده، با تلفیق سنجیده‌ای از موسیقی سنتی آشنا می‌شویم که در آن، فضای سنگین موسیقی مجلسی، جای خود را به تحرک و امید می‌دهد.

علیزاده در آثار خود، چندان به ملزومات ردیف سنتی پایبند نیست، بلکه تنها با الهام و گرته‌برداری از آن، به بیانی مستقل دست می‌یابد.

کنسرت اخیر همنوایان به طور کلی از دو بخش تشکیل شده است بخش نخست، به بداهه‌نوازی براساس گوشه‌های دستگاه چهارگاه و الهام از آهنگ بایکوبی اختصاص دارد.

شاخص‌ترین وجه این اجراء همنوازی تنبک و سه‌تار است که به طور کلی معرف تجربه‌های جدید علیزاده در بهره‌گیری از امکانات تکنیکی و محتوای حسی و عاطفی تنبک است. علیزاده در این اثر، از تکنیکهای ویژهٔ تنبور و دوتار استفاده می‌کند. و بدین وسیله با ترکیب تدابیر و تکنیکهای نوازندگی سه‌تار، به خلق فضایی تازه موفق می‌شود. کار «زرگری» در همنوایی با تغییر ریتمهای سریع و فراز و نشیب‌های ریتمیك و ملوديك علیزاده در خور تحسین است.

زرگری که خود از شاگردان علیزاده است، در این اجرا، همسو با علیزاده، لحظه‌هایی جذاب و در یادماندنی می‌آفرینند و قدرت و تسلط خود را در همراهی با ابداعات و بداهه‌نوازیهای -(خلق الساعه) - علیزاده، نشان می‌دهد.

بخش دوم کنسرت، بجز «بداهه‌نوازی در دستگاه ماهور» برساخته‌های اخیر علیزاده استوار است که عبارتند از:

- پیش درآمد (طلوع)
- درآمد، کرشمه
- گشایش، داد
- چهار مضراب، دگره‌ای از تصنیف مرغ سحر
- فیلی مجلس افروز، دلکش، دگره‌ای از آهنگ بختیاری
- عراق، قطعه فغان
- شوشتری، قطعهٔ رقصان براساس آهنگهای کردی

اعضاء گروه عبارتند از:

حسین علیزاده	نوازندهٔ سه‌تار و تار
ارشد طهماسبی	نوازندهٔ تار
داریوش زرگری	نوازندهٔ تنبك
بهروز همتی	نوازندهٔ تار
فریبرز عزیزی	نوازندهٔ تار
محمدرضا ابراهیمی	نوازندهٔ تار
ایرج طباطبایی	نوازندهٔ تنبك

اعطای بورس تحصیلی به برگزیدگان جشنواره ویدیویی سوره

به برگزیدگان جشنواره ویدیویی سوره که دیماه سال جاری در اصفهان برگزار می‌شود پنج بورس تحصیلی اعطاء خواهد شد.

مؤسسه عالی سوره وابسته به حوزه هنری طی نامه‌ای به دفتر جشنواره اعلام کرد پنج بورس تحصیلی در رشته‌های کارگردانی، فیلمنامه‌نویسی، نقاشی، گرافیک و فیلمبرداری به برگزیدگان جشنواره ویدیویی سوره که از سوی هیئت داوران اعلام می‌شود اهداء خواهد کرد.

در جشنواره ویدیویی سوره علاوه بر دیپلم افتخار و اهداء چند دستگاه دوربین ویدیویی، از سوی موسسات و شرکتها نیز وسایل و ابزار فنی اهداء خواهد شد.

رمان‌نویس ایرلندی درگذشت

«جیمز اشترن» نویسندهٔ ایرلندی که نویسندگی را در افریقا، درسال ۱۹۳۲ با کتاب داستانهای کوتاه «سرزمین بدون قلب» آغاز کرده بود، در اثر بیماری در سن ۸۸ سالگی درگذشت. وی در خانهٔ خود در تیسبوری واقع در ۱۳۰ کیلومتری جنوب غربی لندن جان سپرد.

«جیمزاشترن» در خانواده‌ای متولد شده بود که دارای پشتوانهٔ بانکی و مالی خوبی بودند و به ادبیات اصلاً توجهی نداشتند، اما با این وجود، وی به ادبیات علاقه‌مند شد و سراسر زندگی خود را به آن اختصاص داد. از جمله کتابهای معروف وی، «چیزی غلط»، «خطر پنهان» و «مردی که عاشق بود» هستند. وی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در نیویورك موفقیتهای فراوانی به دست آورده و شهرت یافته بود. وی همچنین نسبت به ادبیات آلمان شناخت داشت و چندین کتاب از زبان آلمانی به انگلیسی ترجمه کرده بود.

نویسندهٔ کتابهای کودکان درگذشت

«آن اسپنسر لیندبرگ» نویسنده و معلم و دختر «چارلز لیندبرگ» هوانورد در ۵۳ سالگی بر اثر سرطان درگذشت.

خانم «اسپنسر» بعد از فارغ‌التحصیل شدن از دانشگاه در فرانسه به امریکا مهاجرت کرد و در آنجا به نوشتن چندین کتاب که بیشتر آنها برای کودکان است، مشغول شد. از جمله کتابهای معروف وی برای کودکان «محل مردم آناناس» و «زندانی محل آناناس» هستند.

وی از سوی انجمن بین‌المللی خوانندگان کتاب چندین جایزه افتخاری دریافت کرده بود.

درخشش فیلم «چکمه» در جشنوارهٔ بین‌المللی کودك و نوجوان هند

فیلم سینمایی «چکمه» موفق به دریافت جایزهٔ فیل نقره‌ای بهترین کارگردان و جایزهٔ نقدی به مبلغ ۵۰۰۰۰ روپیهٔ جشنواره کودك و نوجوان هند در شهر اودایپور شد.

آقای محمدعلی طالبی کارگردان فیلم چکمه در مراسم پایانی جشنواره که به طور زنده از شبکه سراسری تلویزیون هند پخش می‌شد جایزه نقدی خود را به فرزندان شهدای جنگ تحمیلی تقدیم کرد.

«گل کوچك» برندهٔ جایزهٔ سوم جشنوارهٔ فیلم ویدئو بین‌المللی کانادا

فیلم ویدئویی «گل کوچك» به کارگردانی سیاوش زرین‌آبادی از دفتر انجمن سینمای جوان ایران - اصفهان موفق به دریافت جایزهٔ سوم بهترین فیلم انیمیشن و دیپلم ویژه کمیته برگزاری بیست و چهارمین جشنوارهٔ فیلم ویدئو بین‌المللی کانادا (سیاف) شد.

این جشنواره در سه بخش فیلمسازان آماتور، مستقل و دانشجویان برگزار شد. از ایران فیلمهای یك گل کوچك، غوره در پیچ پیچ پاییز و گلبرگها در این جشنواره شرکت داشتند.

گشایش خانهٔ عکاسان ایران

واحد عکس حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، مرکزی را برای برپایی نمایشگاههای انفرادی و جمعی عکاسان ایجاد کرده است.

روابط عمومی خانه عکاسان ایران اعلام کرد، نخستین نمایشگاه این مرکز در آذرماه جاری، آثار گروهی از عکاسان برجسته ایران را به نمایش خواهد گذاشت.

هنرمندان عکاس می‌توانند برای برپایی نمایشگاههای جمعی و انفرادی آثار خود، به واحد عکس حوزهٔ هنری مراجعه کنند.

کارگردان موج‌نو سینمای فرانسه درگذشت

«هروه بروهرژه» کارگردان سینما که در دههٔ ۱۹۶۰ موج جدیدی را در سینمای فرانسه ایجاد کرد، در سن ۷۵ سالگی بر اثر سرطان درگذشت.

وی که با فیلم «میوه وحشی» شناخته شده بود و به خاطر آن برندهٔ جایزه فستیوال فیلم برلن شده بود، در خانه خود در پاریس جان سپرد.

وی کار خود را با روزنامه‌نگاری آغاز کرده بود، خیلی سریع وارد دنیای فیلمسازی شده بود.

در طول دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ وی دهها فیلم ساخت که از جمله می‌توان به «گرگها در میان گوسفندها» و «تنها در پاریس» اشاره کرد.

دومـــین دورهٔ نمایشگاه دوسالانهٔ نقاشی ایران

نمایشگاه نقاشی ایران که هر دوسال یك بار برگزار می‌شود در تاریخ ششم آذرماه با حضور آقایان دکتر حبیبی معاون اول رئیس جمهوری و دکتر لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی افتتاح شد. این نمایشگاه به مدت پنجاه روز تا ۲۵ دی ماه ادامه خواهد داشت.

در دومین دورهٔ این نمایشگاه هنرمندان و نقاشان ایرانی داخل و خارج از کشور با نمایش آثار نقاشی، تجربیات تازه و خلاقیت هنری خود را در معرض دیدو قضاوت عموم قرار می‌دهند.

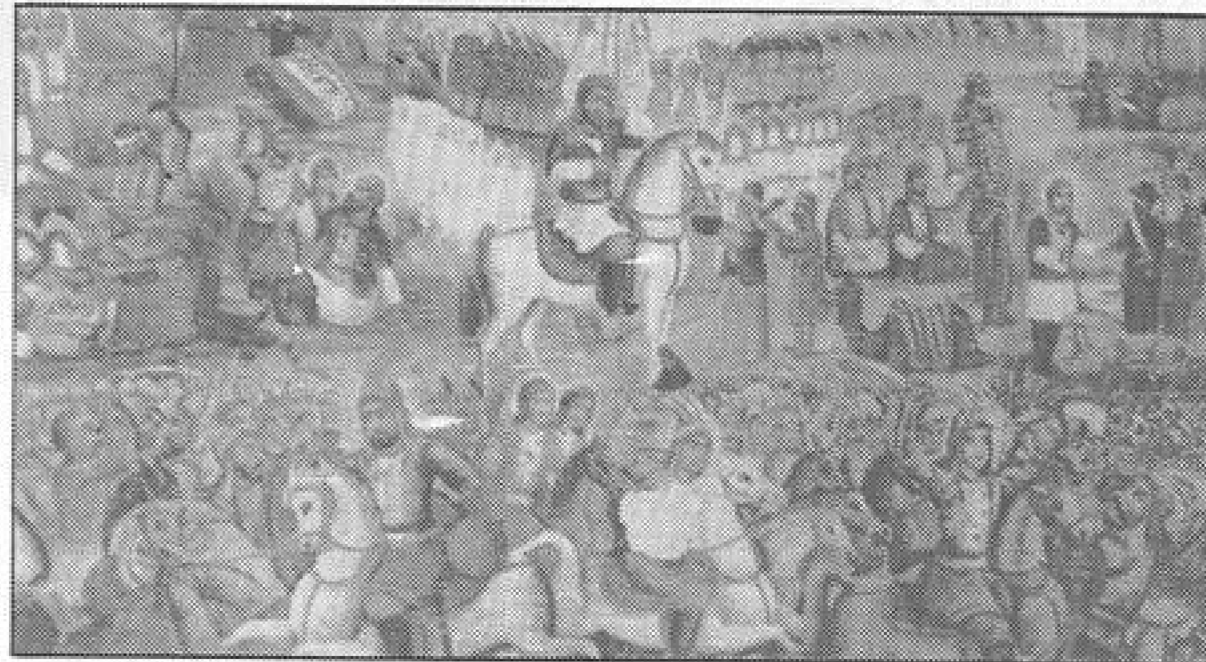
موضوع نمایشگاه آزاد است و نقاشان ایران با گرایشها و سبکهای متنوع و نیز استفاده از تکنیك، مواد و مصالح مختلف سعی در انتقال اندیشه و احساس خود از طریق هنرهای تجسمی نموده‌اند.

هدف اساسی در سازماندهی این نمایشگاه، معطوف کردن ذهن و اندیشه هنرمندان به شناخت میراث غنی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و انعکاس آن در آثار نقاشان معاصر است.

آثار ارسالی به این نمایشگاه بیش از ۳۰۰۰ اثر هنری متعلق به ۱۳۰۰ هنرمند نقاش از نقاط مختلف کشور بود و همچنین تعداد زیادی اثر هنری متعلق به نقاشان ایرانی مقیم خارج از کشور به دبیرخانهٔ نمایشگاه ارسال شد.

آثار نقاشی توسط «هیأت انتخاب آثار» متشکل از ۹ تن از استادان و هنرمندان عرصهٔ هنرهای تجسمی مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفت و در نهایت از میان آثار رسیده ۷۳۰ اثر هنری متعلق به ۵۰۰ نقاش به بخش مسابقه راه یافت. در این نمایشگاه علاوه بر اعضای هیات داوران، تنی چند از استادان و پیشکسوتان، آثار خود را داوطلبانه در بخش خارج از مسابقه ارائه کردند که با علامت ویژه‌ای کنار برچسب تابلوها، از سایر آثار متمایز شده است.

در این نمایشگاه آثاری از علی اکبر صادقی، حبیب‌الله آیت‌الهی، منوچهر معتبر، دکتر سلیمی، جلیل ضیاپور، هانیبال الخاص، جواد حمیدی و بسیاری دیگر از پیشکسوتان به نمایش گذاشته شده است. در طول برگزاری این نمایشگاه کنفرانس هنرهای



تجسمی از بیست و هفتم آذرماه لغایت پنجم دیماه در محل موزه هنرهای معاصر تهران تشکیل می‌شود.

قرار است در خاتمهٔ این نمایشگاه به منظور ارج نهادن به کوششهای مستمر از استادان پیشکسوت نقاشی ایران تجلیل و سپاسگزاری شود. این برنامه در پنجم دی ماه در محل موزهٔ هنرهای معاصر تهران برگزار می‌شود.

جوایز نمایشگاه و کنفرانس نقاشی در ایران عبارتند از:

الف ـ در بخش نمایشگاه: ۱۰ هنرمند برگزیده معرفی خواهند شد که به هر کدام لوح افتخار، ۱۵ سکه بهار آزادی، تندیس قلم موی طلایی و امتیاز برگزاری نمایشگاه انفرادی اعطا خواهد شد.

علاوه بر جوایز فوق به پنج اثر منتخب که با مضامین ملهم از ارزشهای اسلامی، ملی و انقلابی ارائه شده‌اند، لوح افتخار و جوایزی اهدا خواهد شد.

ب ـ در بخش کنفرانس به پنج مقاله یا سخنرانی منتخب پنج سکهٔ بهار آزادی اهدا می‌شود. برگزاری این نمایشگاه فرصت مغتنمی را به وجود می‌آورد تا هنردوستان بتوانند با آثار نقاشی کار استادان نقش ایران آشنا شده و اثر این هنرمندان را به قضاوت بنشینند.

نمایشگاه نقاشی ایران در چهار محل: موزهٔ هنرهای معاصر تهران، مجموعهٔ فرهنگی آزادی، فرهنگسرای نیاوران، تالار وحدت و نگارخانه هنر ایران دایر است.

اجرای موسیقی سنتی ایران در تئاتر رم

برنامهٔ موسیقی سنتی ایرانی در یکی از بهترین تئاترهای شهر رم به اجرا درآمد.

برگزاری برنامهٔ موسیقی سنتی ایرانی یکی ازبرنامه‌های مصوب فرهنگی سال جاری این رایزنی فرهنگی بود. جهت اجرای بهتر برنامه، این رایزنی فرهنگی با همکاری بعضی از ایرانیان مقیم ایتالیا، از «پرویز مشکاتیان» و «فرهنگ فر» دعوت کرد و این آقایان به همراه آقای «محسن کثیرالسفر» برنامه کنسرت موسیقی ایرانی را به اجرا گذاردند.

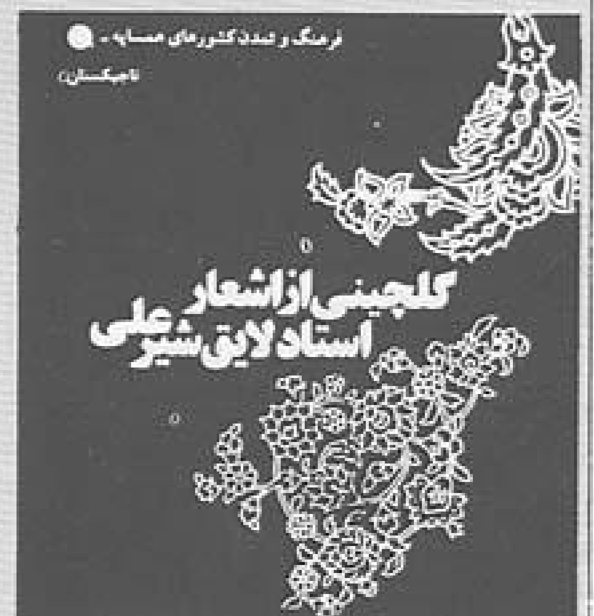
سیزدهم اردیبهشت روز جهانی مطبوعات

کمیتهٔ سوم مجمع عمومی سازمان ملل تصمیم گرفت روز سوم ماه مه (سیزدهم اردیبهشت) را به عنوان روز جهانی آزادی مطبوعات تعیین کند.

اعضای این کمیته که مسایل حقوق بشر و موضوعهای اجتماعی، فرهنگی و انسانی را تحت بررسی و رسیدگی دارد در آخرین جلسهٔ خود با اتفاق نظر موافقت خود را با این تصمیم اعلام کردند.

این تصمیم قرار است تا آخر این ماه برای تصویب نهایی به چهل و هشتمین اجلاس مجمع عمومی سازمان ملل ارائه شود. پیش‌بینی می‌شود اعضای مجمع عمومی نیز با اتفاق آرا آن را تأیید کنند.

انتشـــار «گلچینی از اشعـــار استـــاد لایق شیـــرعلی» ازســـوی انتشارات الهدی



انتشارات بین‌المللی الهدی در راستای معرفی فرهنگ و تمدن کشورهای همسایه انتشار مجموعه‌ای از آثار منظوم و منثور کشورهای آسیای مرکزی، قفقاز و شبه قاره را در دست دارد.

نخستین کتاب از این مجموعه «گلچینی از اشعار استاد لایق شیرعلی» است که اخیرا در تهران و دوشنبه بطور همزمان منتشر شد. این کتاب گزیده‌ای از آثار چاپ شده در شش کتاب سرسبز (۱۹۶۶)، الهام (۱۹۶۸)، خاك وطن (۱۹۷۵)، ریزه باران (۱۹۷۸)، ورق سنگ (۱۹۸۰)، خانهٔ چشم (۱۹۸۲) و همچنین آثار چاپ نشدهٔ استاد است که در ۲۶۸ صفحه و همراه با مقدمهٔ ناشر که تحلیلی بر شعر امروز تاجیکستان است تدوین شده است.

خالق خوابهای طلایی به خواب ابدی رفت

استاد جواد معروفی نوازنده و آهنگساز برجسته سحرگاه روز سه‌شنبه ۱۷ آذرماه درگذشت.

استاد جواد معروفی از ۱۴ سالگی به فراگیری موسیقی پرداخت. او ابتدا زیر نظر استاد «علینقی وزیری» دوره‌های مدرسهٔ عالی موسیقی را گذراند. در هنرستان عالی موسیقی معلم سلفژ و دیکتهٔ موسیقی بود. بعد از تأسیس هنرستان ملی موسیقی، هنرآموز دیکته موسیقی، سولفژ و پیانو شد و دیپلم خود را در رشتهٔ پیانو از هنرستان موسیقی دریافت کرد. وی از اولین روزهای تأسیس رادیو به این مرکز آمد و رهبری ارکستر شمارهٔ یك رادیو را به عهده گرفت، مدتی سرپرست موسیقی رادیو بود و بعد از آن به عضویت شورای عالی موسیقی درآمد، پس از آن به آهنگسازان برنامه گلها پیوست و رهبر ارکستر شد.

استاد جواد معروفی درسال ۱۲۹۴ به دنیا آمد وی بیش از ۶۰ سال سابقهٔ کار نوازندگی و آهنگسازی داردو بیشتر آثارش چون: سوئیت دشتی، سوئیت سه‌گاه، سوئیت ماهور و دیلمان در مایهٔ دشتی، خوابهای طلایی، ژیلا و... از قطعات قوی و جاودان موسیقی ایرانی است. به تعبیری می‌توان گفت که گرایش به موسیقی در خانوادهٔ معروفی یك سنت موروثی بوده. پدرش یکی از موسیقیدانان بزرگ ایران بود و در راه زنده کردن موسیقی سنتی ایران زحمات بسیاری کشید.

پیکر شادروان جواد معروفی در حالی که با پرچم سه رنگ جمهوری اسلامی ایران پوشانده شده بود صبح روز پنجشنبه از مقابل تالار وحدت تشییع و پس از انتقال به بهشت زهرا (س) در مقبره هنرمندان به خاك سپرده شد. در مراسم تشییع استاد جواد معروفی، جمع کثیری از هنرمندان و هنردوستان و اقشار مختلف مردم شرکت داشتند.

استاد علی تجویدی موسیقیدان شهیر ایرانی بر بالین پیکر بی‌جان برجسته‌ترین پیانیست کشور گفت: «پدر جواد معروفی، موسی خان معروفی حق بزرگی بر گردن موسیقی ایران دارد. وی نخستین فردی بود که تمامی مقامات موسیقی ایرانی را جمع‌آوری کرده و به خط نت به رشتهٔ تحریر درآورد».

بزرگداشت هزارمین سال تولد فردوسی در تاجیکستان



جشنوارهٔ هزارمین سال تولد شاعر و حماسه‌سرای ایران ـ حکیم ابوالقاسم فردوسی ـ در شهریورماه سال آینده در تاجیکستان برگزار می‌شود. تأسیس کمیته تدارکاتی این جشنواره که سرپرستی آن را آقای عبدالحمید معاون اول شورای عالی تاجیکستان به عهده دارد، به تصویب شورای وزیران رسیده است.

مسؤول کمیتهٔ علمی جشنواره ازهم اکنون با توزیع دعوتنامه‌ها از اساتید فارسی زبان ایرانی و غیرایرانی برای مشارکت در جشنواره دعوت به عمل آورده است.

نویسندهٔ اسپانیایی برندهٔ جایزهٔ ادبی «سروانتس ـ ۹۳»

جایزهٔ ادبی «سروانتس ـ ۱۹۹۳» به میگل دلیبس نویسنده معروف اسپانیایی تعلق گرفت.

این جایزهٔ مهم ادبی به ارزش ۱۵ میلیون پستا (حدود ۱۲۰ هزار دلار) هرسال به نویسنده‌ای اعطاء می‌شود که با آثار خود زبان اسپانیایی و میراث ادبی دنیای اسپانیایی زبان را غنی‌تر کرده باشد.

هیأت داوران در مادرید «میگل دلیبس» را از بین ۳۸ نامزد معرفی شده برای کسب این جایزه انتخاب کرد.

«میگل دلیبس» ۷۳ ساله صاحب آثار متعددی در زمینهٔ مسایل اجتماعی و انسانی است. «یادداشتهای یك شکارچی»، «سایه سرو کشیده است»، «پنج ساعت با ماریو»، «موشها»، «رأی جنجالی آقای کایو» و «قدیسین معصوم» از آثار مشهور «دلیبس» است.

جایزهٔ ادبی سروانتس در سال گذشته (۱۹۹۲) به «دولسر ماریالو ناینز» نویسندهٔ کوبایی تعلق گرفت.

جایزهٔ ویژهٔ منتقدان جشنواره بین‌المللی فیلم سائوپولو برای فیلم «و زندگی ادامه دارد...»

فیلم سینمایی «و زندگی ادامه دارد...» ساختهٔ عباس کیارستمی جایزهٔ ویژهٔ منتقدان جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم سائوپولو را به خود اختصاص داد.

فیلم «و زندگی ادامه دارد...» در هفدهمین دورهٔ جشنواره بین‌المللی فیلم سائوپولو که از ۲۹ مهر تا ۱۳ آبان در برزیل برگزار شد، به نمایش درآمد و مورد توجه منتقدان و نشریات برزیل قرار گرفت.

حضور فعال تولید و توزیع کنندگان فیلم ایران در جشنواره فیلم فجر

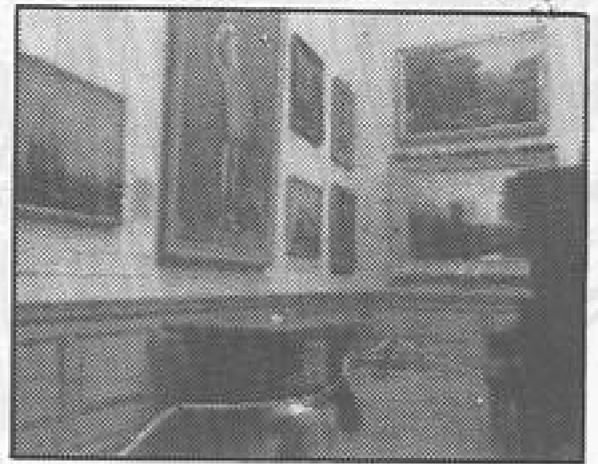
تهیه کنندگان سینمای ایران در تلاشند تا به کمك همکاران خود در بخشهای هنری و فنی، فیلمهای در دست تولید را برای نمایش در جشنواره فیلم فجر امسال آماده سازند.

به دلیل پاره‌ای مشکلات، تولید بسیاری از محصولات سینمای ایران به ششماهه دوم سال جاری کشیده شد. به گونه‌ای که هم‌اکنون نزدیك به پنجاه فیلم در دست فیلمبرداری و یا درحال گذراندن مراحل فنی اعم از تدوین، صداگذاری، ساخت موزیك و کارهای لابراتواری است. این تمرکز فعالیت‌های تولید در ششماههٔ دوم، مشکلات فنی و برخی کمبودها را پیش آورده است. به همین جهت شورای مرکزی مجمع در نشست‌های اخیر خود برآن شد تا با تخصیص امکانات موجود فنی بین همه تهیه کنندگان، تسهیلاتی فراهم آورد که فیلمهای در دست ساخت بتوانند با بهره‌برداری از امکانات موجود، فیلمهای در دست تولید را برای جشنواره فجر امسال آماده کنند. هم اکنون کمیته‌ای در مجمع تشکیل شده است تا چنانچه تهیه کننده یا تهیه کنندگانی برای طی مسیر فنی فیلمهای خود با کمبود امکانات یا مشکلاتی روبرو هستند، فرصتهای لازم برای این دسته از همکاران فراهم آورد تا فیلمهایشان در جشنواره به نمایش درآید.

سخنگوی مجمع می‌گوید: همانگونه که بارها اعلام شده ما ـ مجمع ـ جشنوارهٔ فیلم فجر را، جشنواره‌ای ملی و در خدمت اهداف عالی سینمای ایران می‌دانیم ـ مجمع در جهت دستیابی به اهداف فرهنگی خود همیشه تلاش داشته است تا ارتباطات صحیح و منطقی با سیاست‌گذاران فرهنگی کشور بطور اعم و مسئولان امور سینمائی کشور بطور اخص داشته باشد. بدیهی است که این ارتباط با شورای برگزاری جشنواره فیلم فجر نیز وجود داشته و خواهد داشت. مجمع، ارتباط با شورای برگزاری را هر سال همزمان با نزدیك شدن زمان برگزاری جشنواره توسعه داده و تلاش دارد که برای برگزاری بهتر و پربارتر جشنواره، هر اقدامی که لازم باشد، به عمل آورد.

امسال نیز مجمع تلاش دارد تا با برنامه‌ریزی دقیق و هماهنگ، فرصتهائی فراهم آورد که نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات بتوانند با هنرمندان سینمای ایران، ارتباط نزدیك و بهتر داشته باشند. در حقیقت مجمع تلاش دارد که با برنامه‌ای که در دست تدوین است، امکان گفت و گوی حضوری بین هنرمندان و نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات را فراهم کند. به همین جهت نیز از کلیه خبرنگاران، نویسندگان و اهل قلم دعوت می‌کنیم چنانچه نظر و پیشنهادی دارند به دفتر مجمع ارائه نمایند، تا با درنظر گرفتن کلیه دیدگاههای ارائه شده و جمع‌بندی آنها، این برنامه تدوین و اجرا گردد.

سرقت از گالری لندن



چند اثر هنری به ارزش دو میلیون دلار از گالری لندن به سرقت رفت.

پلیس انگلستان معتقد است با کاهش موانع مرزی میان کشورهای اروپایی افزایش تعداد این گونه سرقتها طبیعی به نظر می‌رسد.

مسئولان گالری لندن نبود امکانات مالی برای اقدامات امنیتی را دلیل اصلی سرقت از موزه‌ها می‌دانند.

این آثار هنری معمولاً به دلیل اشتهاری که دارند فروخته نمی شوند. به گفتهٔ پلیس تابلوهای گرانبها به منظور گرفتن باج یا در معاملات قاچاق یا برای تزیین دیوارهای خانه‌های پدرخوانده‌های مافیا به سرقت می‌روند.

آهنگساز برجستهٔ روس درگذشت

تاتیانانیکلاوا پیانیست و آهنگساز برجستهٔ روسی در جریان اجرای یك برنامه در سانفرانسیسکو در ۶۹ سالگی در اثر سکته مغزی جان سپرد.

وی در حال اجرای برنامه در تئاتر هراست بود که دچار حادثه شد. خانم نیکلاوا از زمانی که خود را شناخته بود، وارد دنیای موسیقی شده بود و در سال ۱۹۵۲ به آهنگسازی روی آورده بود. وی در دانشکدهٔ هنر مسکو نواختن پیانو را آموزش می‌داد و ۴ مجموعه از آهنگهای وی که با پیانو نواخته شده است به صورت نوار موجود است. وی همچنین در دانشکده هنر اتریش نیز تدریس می کرد، تنها بازمانده وی، یك فرزند پسر است.

سومین بی‌ینال بین‌المللی پوستر در مکزیکو

سومین بی‌ینال بین‌المللی پوستر در مکزیکو برگزار می‌شود. همهٔ هنرمندان طراح گرافیك و عکاسان علاقه‌مند به شرکت در این بی‌ینال که از اول مهر تا دی ماه سال آینده برگزار می‌شود، می توانند با ارسال حداکثر ۴ پوستر با موضوعات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، ایدئولوژی، تبلیغاتی و یا عمومی آثار خود را تا خرداد سال ۱۳۷۳ در این بی‌ینال شرکت دهند.

ضمناً برای برندگان و شرکت کنندگان جوایزی در نظر گرفته شده است.

برگزاری پنجمین جشنوارهٔ بین‌المللی نمایش عروسکی در تهران

پنجمین جشنواره بین‌المللی نمایش عروسکی تهران از ۱۴ تا ۱۹ شهریور ماه سال ۷۳ برگزار خواهد شد.

مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، که برای ارتقای هنر نمایش عروسکی و آشنایی هنرمندان و هنردوستان با نمایش عروسکی جهان این جشنواره را برگزار می‌کند، از گروههای نمایش عروسکی و هنرمندان این رشته برای شرکت در این جشنواره دعوت به عمل آورد.

این مرکز از هنرمندان خواست، متن نمایشنامه و سابقه‌ای از فعالیت گروه خود را در سه نسخه تا ۳۰ دی ماه به دبیرخانه دائمی جشنواره‌ها تحویل دهند.

براساس این گزارش، کمیته انتخاب، اسامی نمایشنامه‌های پذیرفته شده را تا ۳۰ بهمن ماه امسال اعلام خواهد کرد.

این گزارش می‌افزاید: گروههایی که نمایش آنها از طرف جشنواره پذیرفته شده است، لازم است مدارك خود، شامل نام گروه نمایشی، عنوان، اجرا، نام نویسنده، طراح، آهنگساز و کارگردان، نوع نمایش عروسکی، زمان اجرا، فهرست نام و تعداد اعضاء و نقش آنها، فهرست تجهیزات خاص مورد نیاز، ابعاد، صحنه و پنج عکس از صحنه‌های مختلف نمایش تا ۳۰ تیرماه ۷۳ به دبیرخانه دائمی جشنواره‌ها ارسال کنند.

تهیه فیلم «جهان در قرن بیستم»

مادرید ـ صادقی وند (خبرنگار اطلاعات) ـ کمپانی بزرگ پخش فیلم امریکا ـ سی.ان.ان ـ با همکاری تلویزیون بی.بی.سی. لندن برای تهیه فیلم تلویزیونی ویدئویی با فرانسیسکو کوپلا کارگردان برجستهٔ سینما قراردادی بسته است.

این فیلم «جهان در قرن بیستم» نام دارد و ۵ تن از برجسته‌ترین کارگردانان هالیوود در تهیه و کارگردانی این فیلم، با کوپلا همکاری خواهند کرد.

فیلم «جهان در قرن بیستم» عظیم‌ترین و پرخرج‌ترین فیلم قرن خواهد بود و بسیاری از مسائل سیاسی ـ اقتصادی جهان قرن بیستم، از سقوط کمونیسم و دیوار برلن تا جنگ بالکان و انقلاب اسلامی ایران را بیان خواهد کرد.

این فیلم قرار است در سال ۱۹۹۶ برای پخش در تلویزیونهای جهان آماده شود. حال باید دید دو امپریالیست بزرگ جهان ـ امریکا و انگلستان ـ از جهان قرن بیستم چه تصوری ارائه خواهند کرد؟

بازگشت محمدرضا لطفی

محمدرضا لطفی، نوازنده و آهنگساز به نام ایرانی که سالها در خارج از کشور به سر می برد، سرانجام در چهاردهم آبان ماه به وطن بازگشت. همزمان با ورود لطفی به ایران، کتاب سال «شیدا» (ادامه انتشار چهارجلد «نشریه شیدا») که در امریکا توسط محمدرضا لطفی منتشر می‌شد، در تهران انتشار یافت.

این کتاب که به کوشش و نظارت هنرمند معاصر صدیق تعریف به وسیله مؤسسه فرهنگی شیدا، انتشار یافته، کتابی است پیرامون تئوری، نقد و نظر، شخصیت شناسی و تاریخ نگاری در موسیقی سنتی ایران. در این مجموعه چند مقاله از: محمدرضا لطفی، دکتر مهدی فروغ، استاد مهدی کمالیان، سیدعلیرضا علی نقی، میخاییل تیلویچ بلیانف، واتسلاوهاول، آلبرکامو وچند صاحب نظر دیگر در امور موسیقی به چاپ رسیده است.

ترجمهٔ آلمانی داستان «خمره»

داستان خمره که بعد از «قصه‌های مجید» یکی از موفق‌ترین آثار نویسنده توانای معاصر «هوشنگ مرادی کرمانی» است، توسط خانم دکتر «گالن باجر» و ویراستاری و مقدمهٔ نویسندهٔ معروف اتریشی، رنالت والش، به زبان آلمانی ترجمه و از سوی مؤسسه انتشاراتی «یانگ برونن» در اتریش منتشر شده است.

کتاب خمره اولین اثر ایرانی (در حوزهٔ کار برای نوجوانان) است که به زبان آلمانی ترجمه و توسط ناشری معتبر در اروپا منتشر می شود.

نویسنده مشهور انگلیسی درگذشت



«آنتونی بورگس» یکی از نویسندگان برجسته زبان انگلیسی، شاعر، مترجم، زبانشناس و منتقد، بر اثر یك بیماری طولانی در سن ۷۶ سالگی درگذشت.

رمان تخیلی «پرتقال کوکی» مشهورترین رمان وی است که در سال ۱۹۶۲ نوشته شده و در سال ۱۹۷۱ نیز از روی آن فیلمی ساخته شد.

وی که مدت زمان زیادی از سرطان رنج می برد در بیمارستانی در لندن جان سپرد. وی در سال ۱۹۶۸ بعد از مرگ اولین همسرش، از انگلستان مهاجرت کرد و به امریکا رفت. وی در طول سالهای ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۴ در دانشگاههای «پرینستون»، «کلمبیا»، «کارولینای» شمالی و دانشکده نیویورك در امریکا تدریس می‌کرد. وی سپس دوباره به انگلستان بازگشت و تا زمان مرگش در این شهر باقی ماند.

● گفت و شنودی خواندنی با خانم آنه ماری شیمل

همیشه می‌خواستم شرق‌شناس باشم

■ باید شناسایی جهان اسلامی را گسترش دهیم... این گونه آموزشها سبب می‌شود که روابط تاریخی ملل را بفهمیم و بدانیم که تماس با دنیای اسلام منفی نبوده، بلکه تاثیرات مثبتی داشته است

■ مادرم از تبار ملوانان بود و پدرم میل به فلسفه و عرفان داشت. من هم همیشه می‌خواستم شرق‌شناس باشم



خانم آنه ماری شیمل (Annemarie Schimmel) در ۷ آوریل ۱۹۲۲ (۱۸ فروردین ۱۳۰۱) در شهر ارفورت (Erfurt) به دنیا آمده، سالهای جنگ را به بهترین وجه ممکن، ولی با مشکلات زیاد، مصروف تحصیل کرد.

در سال ۱۹۴۹ برای اولین بار به خارج از کشور سفر کرده و در سوئد نزد شرق‌شناسان و دین‌شناسان در شهر اوپسالا تحقیق کرده. در سال ۱۹۵۲ برای اولین بار به ترکیه رفته است. در سال ۱۹۵۹ به شهر ماربورگ برمی‌گردد و با معلمش فریدریش هایلر (Friedrich Heiler) همکاری می‌نماید. از سال ۱۹۶۱ استادیار و مشاور علمی دانشگاه بن در رشته عربشناسی و اسلام شناسی است. علاوه بر این از سال ۱۹۶۵ مسئولیت کرسی فرهنگ اسلامی ـ هندی دانشگاه هاروارد را برعهده داشته و در آنجا نیز درس تصوّف، شعر اسلامی، و خوشنویسی می‌داده است. در سال ۱۹۷۰ به سمت «پروفسوری» رسیده و از آن به بعد در هر سال تحصیلی نیمسال تحصیلی را به درس دادن و نیمسال دیگر را به پژوهشها و سفرهای تحقیقاتی اختصاص داده است.

از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ ریاست مجمع بین‌المللی علوم ادیان تطبیقی را برعهده داشته است و در حال حاضر علاوه بر تدریس در دانشگاه بن، ریاست انجمن آلمان و پاکستان را برعهده دارد و علاوه بر آن رئیس مجمع اروپایی «اقبال» نیز هست. وی همچنین عضو هیات مدیره انجمن دوستی ایران و آلمان است.

وقتی به خانهٔ خانم شیمل وارد می‌شویم اشیاء و هدایای گوناگونی می‌بینیم که به پاس قدرشناسی به او اهداء شده است. خانه او ساده و بی‌آلایش است و بیشتر به کتابخانه و موزه شبیه است تا خانه‌های لوکس اروپایی. او با گرمی از ما استقبال می‌کند.

خانم آنه ماری شیمل اکنون ۷۱ سال دارد و فقط شمار کتابهایش در آینده‌ای نه چندان دور به صد عدد خواهد رسید، و البته تا به حال کسی نتوانسته است آمار دقیقی از مقالات و معرفی کتابها و یا نقد و نظرهایی که ایشان پیرامون کتب مختلف نوشته، ارائه دهد. (فهرستی از برگزیده این آثار در پایان مطلب ارائه خواهد شد.)

«شیمل» نامی ترکی است که بر زنان ترک نهاده می‌شود. مترادف جمیل عربی و سرشار از احساسی عرفانی است و به مصداق «الله جمیل و یحب الجمال» نام شیمل را دوستان ترک او و در واقع برای اشاره به مناسبت کثرت فعالیتش در زمینهٔ عرفان اسلامی بر او نهاده‌اند.

اشاره

گرچه مقوله شرق شناسی غربی در کشورهای اسلامی تاکنون باشك و تردیدهایی روبه رو بوده است و مردم این سرزمینها خاطرهٔ چندان خوبی از این پدیده ـ البته بی دلیل هم نیست ـ ندارند. از جمله دلایل این شك و تردید آن است که تحقیقات شرق شناسی در گذشته یا عمدتاً براساس انگیزه‌های سیاسی و استعماری انجام می شده است و یا این که محققان شرق شناس غربی در برخورد با آداب و رسوم و اعتقادات و فرهنگ کشور مورد تحقیق به قدری با پیشداوری و به طور سطحی برخورد نموده اند که نتایج تحقیقات آنها همواره به ایجاد تصویری غیرواقعی و در اکثر مواقع تحقیرآمیز در اذهان مردم غرب منجر شده است. مطالعه سفرنامه‌ها و کتابهای موجود در این زمینه، که تعداد آنها اندك هم نیست، به خوبی مبین این مدعاست.

اما در این میان شرق شناسانی هم بوده اند که صرفاً براساس کنجکاویهای علمی و علاقه ای که به دیگر فرهنگها داشته اند، درباره آنها دست به مطالعه و تحقیق زده اند. با مطالعه آثار و بررسی نتایج تحقیق این دو گروه از شرق شناسان به خوبی می توان به تفاوت موجود در بین آنها پی برد، و خانم آنه ماری شیمل از این گروه است.

به پاس زحمات و کوششهای بی وقفه علمی و پژوهشی خانم آنه ماری شیمل در زمینه فرهنگ اسلامی بر آن شدیم برای معرفی بیشتر ایشان و در دسترس قرار دادن شناخت و تجارب بسیار ارزشمند وی برای محققان جوان، مصاحبه ای با ایشان ترتیب دهیم. هنگامی که هدف خود را با وی درمیان گذاشتیم ایشان با گشاده رویی و مهر و محبت شرقی گونهٔ خود و علی رغم اشتغالات شدید علمی، از پیشنهاد ما استقبال نمودند و قرار شد روز ۴ آگوست ۱۹۹۲ مطابق با ۱۳ مرداد ۱۳۷۲ برای انجام مصاحبه به همراه یك فیلمبردار راس ساعت ۲ بعدازظهر در خانهٔ ایشان حضور یابیم.

○ خانم پروفسور شیمل: اولاً می خواهیم صمیمانه از شما تشکر کنیم که اعلام آمادگی نموده اید تا به سئوالاتمان پاسخ دهید. با اجازه شما می خواهیم بدانیم انگیزهٔ آشنایی شما با علوم اسلامی چه بوده است. می دانیم که شما در نوزده سالگی به اخذ درجهٔ دکتری در اسلام شناسی نائل آمده اید و این بدان معناست که در دوران دبیرستان و جوانی نیز به اسلام علاقه مند بوده اید و از سنین جوانی فراگیری زبان عربی را شروع کرده اید.

● درست است. از دوران کودکی به شرق علاقه مند بوده ام. اگرچه والدینم مستقیماً موجد این علاقه نبودند ولی زمینهٔ آن تا اندازه ای از خانواده ام نشأت گرفته است. مادرم از تبار ملوانان بود و پدرم میل به فلسفه و عرفان داشت. من از طفولیت به فراگیری زبان و فرهنگهای شرقی علاقه مند بوده ام. به یاد دارم از هفت سالگی به این امر تصمیم داشته ام. همیشه می خواسته ام شرق شناس باشم. البته واژهٔ «شرق شناسی» در آن زمان متداول نبود ولیکن می دانستم به دنبال چیزی هستم که با شرق ارتباط داشت. خوشبختانه در ۱۵ سالگی یك معلم زبان عربی یافتم که او از دوستان معلم زبان لاتین من بود. من در ارفورت بزرگ شده ام که شهری در نزدیکی دانشگاه شهرینا (Jena) می باشد. بعد از کلاس اول ابتدایی، مفتون و شیفتهٔ عربی و اسلام شناسی شدم. معلم من، دکتر النبرگ (Dr. Ellenberg) شاگرد گئورگ یاکوب (georgJakob) نه تنها زبانشناس سرشناسی بود، بلکه شرق را واقعاً دوست می داشت. هر هفته یك ساعت و نیم به من درس می داد و نه فقط دستور زبان را بلکه اسلام شناسی، تاریخ و تاریخ فرهنگ را هم به من می آموخت. او هر هفته به من سه کتاب می داد که می بایست آنها را می خواندم. من هم به خواندن این نوع کتابها خیلی علاقه مند بودم. در شانزده سالگی دیپلم گرفتم و با شروع جنگ به خدمت اجباری فرا خوانده شدم.

وقتی که به برلین آمدم، جنگ شروع شده بود. یك ترم علوم طبیعی خواندم فقط بدین دلیل که تنها راه فرار از این خدمت اجباری، تحصیل علوم طبیعی بود. همزمان با آن هنر اسلامی و زبان عربی خواندم. بنا به توصیهٔ پروفسور کونل (Kuhnel) که در سن ۱۷ سالگی ام به من پیشنهاد معاونتش را داد، از آن به بعد تحصیلات خود را در رشته های عربی، ترکی، فارسی و هنر اسلامی متمرکز ساختم و از تحصیل علوم طبیعی دست کشیدم. در ترم سوم معلم، آقای پروفسور هارتمان (Prof. Hartmann)، به من گفت که وقت آن رسیده است که رسالهٔ دکتری ام را شروع کنم و موضوع رساله ام را ممالیك گذاشت. بنده هم اطاعت امر کردم و رساله ام را تحت عنوان «**خلیفه و قاضی در مصر اواخر قرون وسطی**» به راهنمایی ایشان به پایان بردم. همین رساله در سال ۱۹۴۳ در لایپزیك به چاپ رسید.

باید به خاطر بیاوریم که در هنگام جنگ می بایست در مدت زمان تعطیلی دانشگاهی به خدمت اجباری و کار در کارخانه ها مشغول می شدیم. کار نوشتن رساله و چاپ آن فقط یك سال طول کشید. سپس امتحان دکتری دادم و به خدمت در وزارت خارجه مشغول شدم، زیرا طبق مقررات آن زمان، اگر می خواستم در موزه کار کنم می بایست در بخش چریکهای مدافع (Flak) مشغول می شدم که این هدف زندگی من نبود. بعد از جنگ، کارمندان وزارت خارجه به اسارت آمریکاییها درآمدند. مرا به شهر ماربورگ بردند. در دانشگاه این شهر نیاز به یك استاد شرق شناس داشتند. نسخه ای از رسالهٔ استادی ام (که در اول آوریل ۱۹۴۵ به دانشگاه برلین تسلیم کرده بودم) در ماربورگ، به همراهم بود. در ژانویهٔ ۱۹۴۶ از این رساله در دانشگاه ماربورگ دفاع کردم. بدین ترتیب در ۲۳ سالگی استاد شدم، چیزی که باعث حیرت و شگفتی همهٔ همکارانم شده بود.

○ این خلاصه ای از شرح حال تحصیلی شماست و خود گویای این واقعیت است که شما با تلاش شبانه روزی توانسته اید در آن اوضاع سخت، تحصیل کنید و مطالعات خود را ادامه دهید.

● کار تحصیل اصلاً برایم دشوار نبود، بلکه همواره برایم نوعی تفریح به شمار می رفت. تا به حال نیز چنین است. مثلاً در همین دو هفتهٔ اخیر که فقط در تا آخر هفته را کار کرده ام (یعنی ۴ روز) حدود ۲۴۰ صفحه مطلب (تایپ شده) نوشته ام. من بهترین اوقات تفریح خود را در تحقیق و مطالعه می دانم.

○ نتیجهٔ این علاقه، آثار بی شمار و تألیفات متعدد شماست که در طول زندگی خود نوشته اید و به چاپ رسانده اید. ظاهراً شمارهٔ کتابهای چاپ شدهٔ شما اکنون قریب به یکصد عنوان شده است؟

● هنوز نه! باید قدری صبر کنید. البته نه تا صدمین سال تولدم، بلکه تا چند سال دیگر.

○ اگر به فهرست شگفت آور آثار شما نگاه بیندازیم، یافتن محور اصلی زمینهٔ تحقیقات شما قدری دشوار می نماید. زمینهٔ علاقه های تحقیقاتی شما بسیار گسترده و وسیع است. از جمله خوشنویسی (Kalligraphie)، تصوّف (Mystik) شعر (Dichtng) و... به نظر شما زمینهٔ اصلی تحقیقاتتان بر چه موضوعی متمرکز است؟ در سالهای آینده در چه زمینه هایی تحقیق خواهید کرد و در چه موضوعاتی تألیفاتی خواهید داشت؟

● شاید بتوان گفت که زندگی دینی در قالب هنر، در این حیطه، شعر و به طور کلی هنر اسلامی و خوشنویسی می گنجد. لیکن من به مطالب جنبی نیز علاقه دارم مثل کتاب گربهٔ شرقی و هر مطلبی که مجذوبش شوم البته باید آن را ترجمه کنم. مثلاً کتاب کابوسهای عربی (Arabischen Nachtmahr). هرچند مطالب این کتاب پیچیده است، ولی بسیار دل انگیز و حیران کننده است تا حدّی که مرا دوباره به «ممالیك»ام... باز می گرداند ولی واقعاً مایلم در سالهای آینده دربارهٔ ممالیك (Mamluken) تحقیق کنم چون اینها در دوران تحصیلی ام باعث مسرّتم شده اند. در زمان جنگ چیزهای چندان خوبی دریافت نمی کردم و ممالیك همبازیهایم بوده اند. این که چه چیزهای دیگری را دوست می دارم، همه چیز بجز دستور زبانی که قواعد صرف باشد. فکر می کنم صرف و نحو عربی بسیار قشنگ است ولی اصلاً نمی خواهم تمام زندگی من صرف مضاف و مضاف الیه شود.

○ و به همین علل است که جهت گیری شما در شرق شناسی با دیگر شرق شناسان آلمانی متفاوت است؟

● بله و خیلی از شرق شناسان رضایت چندانی از کار من ندارند. مثلاً ترجمهٔ شعرها را نمی پسندند. آنه ماری فون گابابن (Annemarie Von Gabain) معلم من در زبان ترکی، که خیلی هم دوستش می داشتم، به مادرم گفت: «خانم شیمل، ترجمهٔ شعر را برای دختران ممنوع کنید، چون به آبرویش لطمه می زند» مادر باهوش من در پاسخ گفت: «اگر خداوند بزرگ چنین استعدادی به او داده باشد، چرا من مانع آن باشم؟»

○ مادر شما اهمیّت این مطلب را خیلی خوب دریافته بود. چون شعرهایی که شما ترجمه کرده اید سبب شد که زیبایی اشعار فارسی،

ترکی و عربی در غرب شناخته شود.

● بله و همچنین اردو و سندی که زبانهایی هستند که برایم خیلی جالبند، البته نه از دیدگاه زبان شناسی صرف، بلکه به عنوان حامل یك فرهنگ یا یك حیات معنوی. من همیشه باید یك ارتباط شخصی با اشیاء داشته باشم. کار به صورت تجریدی و انتزاعی اصلاً برایم مقدور نیست.

○ شما فقط از طریق آثار و تألیفات مشهور نیستید، بلکه در دانشگاههای مختلف نیز تدریس داشته‌اید. شاگردان بیشماری در سراسر عالم دارید که همه دوستداران شما هستند...

● بله و زیباتر آن است که همه نسبت به من وفا دارند. من در آلمان و ترکیه و امریکا شاگردان زیادی دارم، و زیباترین صحنه برایم وقتی است که ناشری می‌خواهد کتابی را چاپ کند و آن را برای نظرخواهی به من می‌دهد. بعد از خواندن متن کتاب و توجه به مؤلف آن، متوجّه می‌شوم که مؤلف این کتاب یکی از شاگردان من بوده است. به این امر مفتخرم و به خود می‌بالم که معلوماتم را در اختیار شاگردانم گذاشته‌ام و حالا آنها خودشان تحقیقات بدیع و جدیدی به آنها می‌افزایند و آنها را تکمیل می‌کنند. به نظرم این دل‌انگیزترین پدیده در زندگی یك معلّم است.

○ این موضوع مجدداً اهمیت یافته است. چون اخیراً از دانشگاهها و استادان درخواست شده است که نقش «آموزش» مهمتر شود و تنها به جنبهٔ «پژوهشی» توجه نشود.

● منهم این طور فکر می‌کنم. خود من نمی‌توانم از کامپیوتر یاد بگیرم. شاگرد باید با معلم رابطهٔ تنگاتنگ عاطفی و معنوی داشته باشد و معلم باید نمونه باشد. یك بار یکی از شاگردانم به من گفت: «من از شما یاد گرفته‌ام که چه‌گونه از اوقات روزانه بهره جویم و چگونه به‌طور منظم کار کنم». من بیشتر از این چیزی نمی‌خواهم چون شاگرد باید در تفکر و استدلال علمی مستقل باشد و نه مقلّد.

○ اخیراً شما تدریس خود را در آلمان یعنی در دانشگاه بن از سر گرفته‌اید. به عنوان معلم، شما تأثیر زیادی در رشد شاگردانتان و مطالعاتی که آنها انتخاب می‌کنند، داشته‌اید. آیا تاکنون شما نیز تحت تأثیر شاگردی قرار گرفته‌اید؟ آیا تاکنون اتفاق افتاده که جذب مطلبی شده باشید که یکی از شاگردانتان در ذهن شما انداخته باشد؟

● تا حدودی بله، چون تعلیم و تعلّم راهی دو سویه است. دربارهٔ آلمان نمی‌توانم زیاد بگویم. اما مثلاً در هاروارد چند تا شاگرد اسماعیلی مذهب داشتم که باعث شدند در تاریخ اسماعیلیه تحقیق کنم. تازه‌ترین اثر من «گزیدهٔ اشعار ناصرخسرو» به زبان انگلیسی است که ترجمهٔ این اشعار برای موسسهٔ اسماعیلیه در لندن انجام شد و در ماه گذشته به بازار عرضه شده است. راهنمایی چندین رسالهٔ دکتری نیز داشته‌ام که این رساله‌ها تحقیقاتی دربارهٔ اسماعیلیه بوده است که صرفاً جنبهٔ فلسفی نداشته بلکه بیشتر به جنبه‌های ادبیات عامیانه در حوزهٔ کشور پاکستان توجّه شده است. خود من هم از این راهنماییها بهره جسته و رشد فکری یافته‌ام و اصلاً باید بگویم که هر شاگردی به من چیز تازه‌ای آموخته است. هیچوقت کوشش نکرده‌ام که دانشجویان برای تهیهٔ رسالهٔ خود ملزم بر پیروی از جهت‌گیری علمی من شوند. به نظر من این ظالمانه است. چرا باید کسی که نسبت به عرفان علاقه‌ای ندارد مجبور شود دربارهٔ آن تحقیق کند؟

○ شما الان اشاره کردید که برخی از آثارتان مورد نقد شرق‌شناسان و حتی شرق‌شناسان آلمان قرار گرفته است. برایمان جالب است که نظرتان را دربارهٔ شرق‌شناسان آلمانی بدانیم. شما راهی را انتخاب کرده‌اید که با روش سایر محققان شرق‌شناس آلمان متفاوت است. به شرق‌شناسان آلمان ایراد گرفته شده که کارشان بسیار نظری است و با عالم عینی و واقعیات خارجی تطابق ندارد. یعنی در روش خود تاکنون بسیار تکرو بوده‌اند و اخیراً شرق‌شناسان آلمانی متوجهٔ این نقیصه شده‌اند و می‌کوشند تا از آن بیرون بیایند. به نظر شما از میان کتابهایی که تاکنون چاپ شده است، کدام کتاب در زمینهٔ شرق‌شناسی آلمان از همه مهمتر است؟

● پاسخ دادن به این سئوال بسیار مشکل است. چند کتاب تاریخی خوب وجود دارد مثلاً کتاب اِنده(Ende) و اشتاین باخ (Steinbach) دربارهٔ اسلام در عصر حاضر (Der Islam in der Gegenwart) بسیار مفید است. من به واقع هنوز کاملاً در جریان تحقیقات اخیر شرق شناسان آلمان نیستم. من وقتی به کتابشناسی کتابهای چاپ شده در این زمینه نظر می‌افکنم، حیرت می‌کنم که از میان این همه آثار چاپ شده چقدر از آنها را من هنوز باید بخوانم. به نظرم بسیار بجاست که شرق‌شناسان آلمانی متوجه شرق جدید (Moderner Orient) شده‌اند. مثلاً کارهای انجام شده توسط آقای پروفسور فراگنر (Fragner) با همکارانم در هامبورگ بسیار مناسب است. ولی نگرانم که با توجهی که اخیراً به شرق جدید شده است کسانی تحقیقاتشان را برشرق بنیان نهند که از تاریخ، فرهنگ و پیشینهٔ غنی شرق اطلاعی ندارند. وقتی من مدرسان زبان عربی را به یاد می‌آورم (منظورم بیشتر در آمریکاست و نه در آلمان) که فقط عربشناس (Arabist)اند ولی حتی اسامی شعرای دورهٔ قبل از اسلام را نشنیده‌اند. فکر می‌کنم هر دانشجوی شرق‌شناسی باید یك دورهٔ مقدماتی در اسلام‌شناسی و ادبیات اسلامی بگذراند، حتی اگر این مطالب را به زبان ترکی، فارسی و یا عربی (به صورت مستقیم نخواند.) وقتی این دورهٔ مقدماتی را در یکی دو ترم بگذراند، براین اساس و پایه می‌تواند شرق معاصر را خیلی بهتر بفهمد.

○ ما هم همینطور فکر می‌کنیم و بدون شك آشنایی با تاریخ و ادبیات شرق سبب می‌شود که دانشجو با این فرهنگ آشنا شود و عمیقاً به آن عشق بورزد. یکی از دلایلی که شرقیها به شما علاقه دارند این است که شما معلومات عمیق و دقیقی از شرق دارید و هیچوقت از ایجاد رابطهٔ مستقیم با مردم شرق رویگردان نبوده‌اید. به کشورهای شرقی مسافرت و در آنجا زندگی کرده‌اید و با مردم هر دیاری در شرق روابط صمیمانه داشته‌اید. البته اینها در پژوهشهای شما مؤثر بوده و همین سبب شده است که مطالب آثار شما کهنه نشود و همیشه بدیع و نو بماند.

● پنج سالی را که من در آنکارا در دانشکدهٔ الهیات تدریس داشته‌ام با متکلّمان جوان، خانمها و آقایانی که با آنها مباحثه می‌کرده‌ام سبب شده است که نظر و بینش من از اسلام در همین پنج سال شکل بگیرد. برداشت من از اسلام و فرهنگ و مردم آنجا با برداشت دیگران، که از من باسوادتر هم هستند، خیلی فرق دارد. من به روستاها رفتم و با روستائیان صحبت کردم و از آنها یاد گرفتم. همین کار را در پاکستان انجام دادم. متاسفانه در ایران فقط برای شرکت در کنفرانسها بوده‌ام و این تجربه برای من در مورد ایران ناقص است.

○ ما امیدواریم که شما فرصت جبران آن را به دست آورید.

● ان‌شاءالله. خصوصاً در ترکیه این برایم بسیار بسیار مهم بود و همچنین در هند اسلامی.

○ شما در حال حاضر محور و مرکز پژوهشهای شرق‌شناسی در آلمان را در چه می‌بینید؟

● دربارهٔ تاریخ معاصر و جامعه‌شناسی کار می‌کنند. مثلاً محققی نظیر راینهاد شولتسه (Reinhard Schulze)، روح تازه‌ای به شرق‌شناسی دمیده است که به نظرم بسیار مفید است. هرچند محققان زبانشناس (Philologen) قدیمی خوب هم داریم، نمی‌خواهم بگویم که اینها مثل زبانشناسان قرن گذشته هستند که وقتی کلمهٔ عایشه را شنیده‌اند فقط به این امر توجه داشته‌اند که این فاعل مونث است و ندانستند که نام یکی از همسران حضرت رسول(ص) بوده است. لیکن بعضی از آنها فکر محدود و بسته‌ای دارند. اکنون همهٔ زمینه‌ها تخصصی‌تر شده است. بقدری دامنهٔ پژوهش و تحقیقات وسیع است که یك فرد به تنهایی نمی‌تواند تمامی آنها را فراگیرد و بدین سبب تحقیقات بر یك زمینه مثلاً طریقت عثمانی (Osmanische Bruderschaften)، و علوم طبیعی و یا تاریخ هنر محدود می‌شود. درست است که تخصصی شدن موضوعات لازم است ولی من افسوس خواهم خورد اگر دید کلی از دست برود. اطلاعات عمومی مثل بوم نقاشی است که هر نقاش گلهای خودش را برآن طراحی می‌کند.

○ شما در حال حاضر از موضوعی صحبت می‌کنید که ما هم می‌خواهیم دربارهٔ آن سئوالی را مطرح کنیم. تخصصی کردن یکی از نواقص در تحقیقات معاصر است. شرق‌شناسی آلمانی یك سنت ویژه‌ای دارد. شرق‌شناسی انگلیسی و فرانسوی متأثر از عصر استعمار است و به همین دلیل علاقهٔ تحقیقاتی در آنجا، گرایش شدید سیاسی دارد. در آلمان محور اصلی بیشتر، زبانشناسی (Philologie) بوده است. آیا شما فکر می‌کنید که موضوعاتی که در اینجا مورد غفلت قرار گرفته‌اند یك نقطهٔ ضعف به شمار می‌روند که باید به طور جدی به آنها پرداخته شود؟

● در سالهای اخیر و یا دهه‌های بعد از جنگ مثلاً موضوعی که من به آن زیاد علاقه‌مندم، یعنی شعر (Poesie)، مخصوصاً شعر در قلمرو نواحی فارسی زبان و ترکی زبان، بسیار مورد غفلت قرار گرفته است. همچنین اسلام هندی و اسلام اندونزی کاملاً بیرون از حیطهٔ تحقیقاتی ماست، همچنین غرب آفریقا در اینجا چندان حضوری ندارد. به نظر من، در عین حال که عربی زبان شیوایی است و نقش برجسته‌ای در ترویج فرهنگ اسلامی و عربی دارد، نباید فراموش کنیم که در حال حاضر بخش بزرگی از مسلمانان خارج از منطقهٔ عربی زندگی می‌کنند. وقتی فکر کنیم در اندونزی، مالزی، نیجریه و غیره چه می‌گذرد و می‌بینیم که جهان بسیار مجذوب کننده‌ای است، جای بسی تاسف است که ما روی فرهنگ این ممالک کم‌کار کرده‌ایم، شاید هم اصلاً راجع به این موضوع کاری انجام نداده‌ایم.

○ این درست است که علاقهٔ تحقیقاتی در اینجا به اصطلاح همه بر کشورهای اصلی اسلامی متمرکز شده است. علاوه براین باید در نظر داشته باشیم که به دلیل علاقهٔ تاریخی، اندونزی به هلندیها نزدیکتر می‌نماید. در آلمان امکان ورود به این حوزه بسیار ناچیز است.

● اخیراً دوباره بعضی از مقالات بیکر (C.H.BECKER) را خواندم که ایشان قبل از جنگ جهانی اول راجع به وضعیت مسلمانان در جنوب غربی آفریقا (که مستعمرهٔ آلمان بوده‌اند) نوشته است. خیلی تحت تأثیر قرار گرفتم و مو بر اندامم راست شد. اینقدر تحقیر نژادی! اگر این را ما «امروز» بخوانیم باید فقط تأسف بخوریم و بپرسیم چرا چنین محقق باسوادی این گونه مطلبی می‌نویسد؟

○ این انتقادی است که آقای ادوارد سعید (Edward Said) و دیگران به شرق‌شناسی غربی دارند. امروزه در سطح وسیعی متوجه این مطلب شده‌اند که نمی‌توان انسانها را زیر ذره‌بین گذاشت و با آنها همانند شیء رفتار نمود.

● بله، ولی متأسفانه ما از این کارها زیاد کرده‌ایم .من شخصاً از این رابطهٔ شیء گونه بسیار متأسف و غمگینم. به یاد دارم یك بار یك شرق شناس معروف آلمانی - که نامش را در اینجا نمی‌برم - به من گفت که برایش عربی، فرانسوی، ایتالیایی یا روسی علی‌السویه است. کار کار است. فرقی ندارد که از چه نوعی باشد.

○ ادعای شگفت‌آور و تعجب برانگیزی است. انسان باید نسبت به حیطهٔ کاری که می‌خواهد انجام دهد تا حدودی عشق و قرابت داشته باشد. بخصوص در این زمینهٔ خاص...

● ایشان (خدا رحمتش کند) گفت که این به هیچوجه برای من قابل درك نیست. بحمدالله در حال حاضر یك تحوّل فکری عمیقی بین شرق‌شناسان به وجود آمده که به بسیار بسیار ضروری بود.

○ به نظر ما این تحول به شرطی می‌تواند به جهت صحیح‌تری سوق داده شود که کشورهای حوزهٔ اسلامی خودشان برای همکاری نزدیکتر تلاش نمایند و محققان کشورهای اسلامی نیز به جهان غرب بپردازند و بالعکس. به نظر شما کشورهای اسلامی باید چه روشی اتخاذ کنند تا از آموزش (رشتهٔ شرق‌شناسی) در اینجا پشتیبانی شود و قویتر گردد؟ شما چه پیشنهاداتی دارید و چه نوع کارها و طرحهایی را مناسب می‌دانید؟

● سئوال بسیار مشکلی است. من همکاری بسیاری با کشورهای مختلف داشته‌ام. نکته‌ای که در مورد کشورهای عربی به نظرم عجیب می‌آید این است که این کشورها خودشان را به نحوی کنار می‌کشند و میل به همکاری ندارند. البته نه همهٔ کشورهای عربی، بلکه اکثر آنها.

□ به خود می‌بالم که معلوماتم را در اختیار شاگردانم گذاشتم. حالا آنها خودشان تحقیقات بدیع و جدیدی ارائه می‌کنند. این دل انگیزترین پدیده در زندگی یك معلم است.

□ نگرانم کسانی تحقیقاتشان را بر شرق بنیان نهند که از تاریخ و فرهنگ غنی شرق اطلاعی نداشته باشند.

□ هر دانشجوی رشته «شرق شناسی» باید یك دوره مقدماتی در اسلام شناسی و ادبیات اسلامی بگذراند.

□ برداشت من از اسلام با برداشت دیگرانی که از من باسوادتر هم هستند، خیلی فرق دارد. من به روستاهای ترکیه) رفتم و با روستائیان صحبت کردم و از آنها یاد گرفتم. همین کار را در پاکستان انجام دادم...

□ در مطبوعات ماهمواره موارد منفی مشرق زمین برجسته می‌شود. اگر در مطبوعات شرقی فقط از تجاوزات جنسی و جنایات و قاچاق مواد مخدر در جهان مسیحیت نوشته می‌شد، ما چه می‌گفتیم؟

□ چگونه می‌توان فرهنگ را واقعاً فهمید وقتی که براساس دین - به معنای وسیع آن - بنا نشده باشد؟ من که از عهده این کار برنمی‌آیم. شاید هم قدیمی شده باشم!

من عضو هیأت تحریریهٔ مجلهٔ «فکرون و فن» (Fikrun wa Fann، مجلهٔ فرهنگی به زبان عربی) بودم. ما سعی داشتیم تا از جانب کشورهای عربی حمایت شویم. نه به لحاظ مالی بلکه با ارائهٔ مواد، مقالات و غیره. من می‌گفتم ما از هر لحاظ آمادگی همکاری داریم و امکاناتمان را در اختیارتان می‌گذاریم. ولی هیچوقت جوابی از آنها دریافت نکردیم و این بسیار باعث تأسف من شد. چقدر خوب می‌شد اگر از آن طرف در قبال صدایمان ندایی می‌شنیدیم و از آنها در زمینهٔ فرهنگی ابتکاراتی می‌دیدیم. اینکه این کار چگونه میسّر می‌شود، خودم هم نمی‌دانم. من همیشه ناراحت می‌شوم که تبادل اطلاعات و نحوهٔ همکاری اینقدر مشکل است.

نکتهٔ دیگری که به نظرم خیلی مهم است این است که بیاییم شناسایی راجع به جهان اسلامی را گسترش دهیم. البته نه فقط در سطوح دانشگاهی بلکه به فرزندانمان هم در مدارس، حداقل دانش اصلی راجع به جهان اسلام را بیاموزیم. و این نباید فقط به اسلام محدود شود بلکه باید تاریخ شرق و غرب را نیز شامل شود. واقعاً بسیار زشت است که ما شاهد کمبود دانش راجع به ریشه‌های تاریخی‌مان باشیم. این مورد در آمریکا بیشتر از آلمان مشاهده می‌شود. این گونه آموزشها سبب می‌شود که روابط تاریخی ملل را بفهمیم و بدانیم که تماس با دنیای اسلام منفی نبوده بلکه تأثیرات مثبتی داشته است.

اخیراً صورت جلسهٔ کنفرانسی که در ماه مارس یا آوریل در موتلینگن (Mötlingen) نزدیك شهر وبن برگزار شده است، به دستم رسید. در آنجا روحانیون مسیحی سعی کرده‌اند تا گفت و گوی دوستانهٔ اسلام و مسیحیت را شروع کنند و در آن تعداد زیادی از اندیشمندان و متفکران اسلامی و مسیحی شرکت داشته باشند. به نظر من این کار زیبا و مهمی است وقتی که انسانهایی از اندونزی یا آفریقای غربی به این جلسه دعوت می‌شوند که همگی هم استاد الهیات هستند.

○ به احتمال زیاد بسیار مفید خواهد بود اگر چنین کارهایی به طور همه جانبه به کمك وسایل ارتباط جمعی پخش و انتشار یابد تا تأثیر وسیع‌تری داشته باشد.

● این مورد هم در برنامه پیش‌بینی شده است. گفت‌وگو در شهر مارل (Marl) نیز می‌تواند بسیار مفید باشد. اخیراً شاهد اجرای برنامهٔ دراویش مولویهٔ استانبول با همکاری جلال‌الدین چلبی (Celaleddin Celebi) در شهر نویس (Neuss) بودم. این برنامه در اصل به مناسبت قربانیان زولینگن (Solingen) برگزار شده بود و دقیقاً یك هفته بعد از واقعهٔ دلخراش به آتش کشیدن خانهٔ ترکها (در شهر زولینگن آلمان) بود[1]. برنامه در سالن ورزش اسکی روی یخ شهر نویس که تقریباً گنجایش ۱۱۰۰ نفر را داشت، انجام شد. در طول اجرا، موسیقی ملایمی نواخته می‌شد و در مجموع اجرای بسیار دلنشینی بود و به نظر من خیلی مسرّت بخش بود که یك چنین چیزی به طور خودجوش اتفاق افتاد.

در اواسط ماه اکتبر Oruc Guvenc، دانشیار «موسیقی - درمانی» (Musiktherapie) از دانشگاه استانبول به آلمان خواهد آمد. گروههای موسیقی از ۱۵ تا ۲۰ کشور از تمامی جهان اسلام برنامه‌های

موسیقی در کلن و فرانکفورت خواهند داشت. اینهم یك ابتکار مهمی است. مخصوصاً به وسیلهٔ موسیقی انسانها بهتر می توانند یکدیگر را بفهمند و درك کنند تا به وسیلهٔ کلمات نوشته شده و یا چاپ شده.

○ تعداد زیاد شرکت کنندگان در شهر نویس نشان می دهد که در این زمینه علاقه وجود دارد.

● بله. در این برنامه تعداد شرکت کنندگان زیاد بود. حتی تعداد آلمانیها خیلی بیشتر از ترکها بود که از این لحاظ هم آن را خوب می دانم.

○ با توجه به وضعیت فعلی حاکم بر آلمان که عملیات دهشتناك و جنایت باری علیه خارجیان صورت می گیرد، این نوع برنامه ها از اهمیت خاصی برخوردار است.

● به نظر من باید در میان خودمان و در حیطهٔ تحت نفوذمان تا حد ممکن تلاش کنیم تا درك و فهم در این زمینه به وجود آوریم.

○ در سالهای اخیر، نظر مردم اروپا راجع به مردم سایر کشورها و فرهنگهای غیراروپایی، تغییر کرده است. به نظر می رسد بعد از فروپاشی شوروی و پایان جنگ سرد، دارد یك دشمن جدیدی (ein neues Feindbild) ساخته می شود. یعنی اسلام. مسلماً خبرگزاریها و رسانه های ارتباط جمعی نیز در گسترش این جو بی تقصیر نبوده اند. اما خوشبختانه این بدان منجر شد که خبرگزاران آلمانی به زیر ذره بین بروند و شرق شناسان هم در این زمینه نظراتشان را ابراز کنند و در مورد اینکه آنها چه اشتباهات و حماقتهایی مرتکب شده اند، قضیه را برملا سازند(۲).

● من هم از این موضوع بسیار خوشحالم. آقای هالم (Halm) و آقای روتر (Rotter) اول نزد من زبان عربی خواندند و از جهتی فرزندانم محسوب می شوند، به همین دلیل بیشتر خوشحالم از اینکه دو نفر در آنجا (میزگرد تلویزیونی) بسیار قوی برخورد نمودند.

○ آیا شما پیشنهادهای دیگری دربارهٔ اینکه یك اسلام شناس چگونه می تواند در سطح افکار عمومی مؤثر واقع شود که صرفا جنبهٔ ژورنالیستی نداشته باشد، یعنی روشهای دیگری که بتوان به تعداد زیادتری از مردم پیغام خود را برساند، دارید؟

● رادیو و تلویزیون واقعاً مؤثراند. ما اخیراً یك برنامه ای با آقای پروفسور فلاطوری در کانال WDR داشتیم. از این طریق می توان با مردم بیشتری ارتباط برقرار کرد. من همیشه بیش از پیش به اهمیت این وسیلهٔ ارتباط جمعی، که مفیدتر از کتاب است، پی می برم.

همچنین ما در شهر آخن سمینار جالبی راجع به زیارت (Pilgerfahrt) داشتیم. این سمینار از طرف انجمن دوستی آلمان و هند با همکاری مدرسهٔ عالی صنعتی آخن برگزار شد که مقدمات و برنامه ریزی آن کاملا خودجوش بود. یك بار زمانی که من برای شرکت دریك سخنرانی در آخن بودم، صحبت از این به میان آمد که این آخرین مراسم زیارت در این قرن است. زیرا مراسم زیارت هر هفت سال یك بار در شهر آخن برنامه ریزی می شود و به این دلیل مراسم سال ۱۹۹۳ آخرین بار قبل از هزارهٔ سوم میلادی بود. آقای میشائیل یانزن (Michael Jansen) باستانشناس و حفّار از موینیو دارو (Moenjo Daro) گفت باید بدین مناسبت جشنی برگزار نماییم و (خیلی زود) در عرض ۵ دقیقه تصمیم به برگزاری یك سمینار گرفتیم. در این سمینار خیلی سخنرانیهای ارزنده ای از دو حکیم کاتولیك داشتیم یکی متخصص هندوئیسم بود و دیگری راجع به یااینیسم (Jainismus) و بودیسم صحبت کرد. طبیعتاً من هم سخنرانی کردم ولی جالبتر از همه چیز در این سمینار گزارش یك خانم جوان مسلمان آلمانی بود که سال پیش به مکّه جهت انجام فریضهٔ حج رفته بود. گزارش به طرز فوق العاده ای به دل حضار نشست زیرا او اثرات و علائم زندهٔ معنوی (ein Lebendiges Zeugnis) این مراسم را درك و تجربه کرده بود و مخصوصاً چون این گزارش از یك جوان آلمانی شنیده می شد، این توفیق بزرگی بود. این گزارش باید انتشار یابد.

○ این نیز بیانگر آن است که ابتکارات فردی هم بسیار مهم است و همچنین گردهمایی های «میان رشته ای» (interdisziplinär) اهمیت دارد. اگر در اروپا از سفرهای زیارتی مسیحی در این زمینه استفاده شود، امکان دسترسی به طیف وسیعی از انسانها میسر می شود.

● همینطور است. باید اینها را به هم وصل کرد. درست نیست که فقط از یك زاویه گزارش داد. زمینه های وصل زیاد است. در زمینهٔ دینی محض، (منظورم زمینهٔ قانونی نیست) خیلی موضوعات هستند که می توان با یکدیگر دربارهٔ آنها صحبت کرد و به نقطهٔ مشترکی دست یافت. در شرایط حاضر مهمترین چیز همین است. من این را در ترکیه نیز آموخته ام.

○ شما سالهای مدیدی با مسلمانان رابطهٔ تنگاتنگی داشته اید و این اثرات و علائم زندهٔ معنوی برای شما آشنا است. لطفاً برایمان تعریف کنید چه چیزی برایتان جالبتر بوده است و چه تفاوتهایی در فرهنگ و روابط انسانی اسلامی در مقایسه با غرب دیده اید؟

● چیزی که برای من همواره جلب نظر می کند و از طرفی هم قبول آن برای بسیاری از اروپائیان و امریکائیان دوران به اصطلاح بعد از عصر مسیحیت (nachchristliche Zeit) مشکل است، ایمان واقعا زندهٔ مردم شرق است. خدا در آنجا حیّ و حاضر است. مردم ایمان دارند، حتی اگر به زبان نیاورند. مردم اعتقاد و توکل به خدای متعال دارند. او (خدا) می داند آنها (انسانها) چه کار می کنند و این بهترین چیز برای انسان است و این اعتقاد به مشیت الهی همیشه مرا تحت تأثیر قرار داده است. در غرب این اعتقاد، به مثابهٔ «تسلیم در برابر سرنوشت» (Fatalismus) فهمیده می شود که اصلاً چنین نیست. اخیراً به طور تصادفی در برنامهٔ موعظهٔ صبحگاهی رادیو شنیدم که یك کشیش می گفت فرد مسیحی صاحب اختیار است و خودش می تواند راه خود را انتخاب کند ولی فرد مسلمان همه چیز را باید بپذیرد و هیچ ابتکار و اراده ای از خود ندارد. نزدیك بود که رادیو را بشکنم. ولی چون این برنامه در لندن بود حتی نتوانستم به این آدم یك نامهٔ ملامت آمیز بنویسم.

○ این نشان می دهد که انسانهایی نیز، که از نظر شغلی باید اهل درك و تفاهم باشند، متأسفانه اسیر بی اطلاعی بزرگی هستند.

● این بی اطلاعی آفت بسیار بدی است و منعکس کنندهٔ همان چیزهایی است که قبلاً فرا گرفته شده است (از قبیل اینکه اسلام اعتقاد به سرنوشت محتوم دارد. فرد مسلمان دشنه به دست راه می رود.) من هیچ مسلمانی را ندیده ام که چنین باشد، ولی این تصویری است که مردم عادی دارند و نیز اینکه فرد مسلمان چهار زن دارد که هریك از آنها را کتك می زند و یا در موارد مختلف رفتار ناشایستی نسبت به آنها دارد.



منتخبی از آثار آنه ماری شیمل

- خلیفه و قاضی در مصر در اواخر قرون وسطی (رسالهٔ دکتری) لایپزیک ۱۹۴۳
- فهرست سه مجلد بدایع الظهور فی وقایع الدهور. چاپ استانبول ۱۹۴۵
- زبان تصویری جلال الدین رومی. والدورف ۱۹۴۸
- ترجمهٔ آلمانی کتاب نوربابا تالیف یعقوب قدری گومرسباخ ۱۹۴۸ چاپ دوم با تصحیح ۱۹۸۶ در کلن.
- ترانهٔ نی، غزلهای آلمانی هلمن ۱۹۴۸
- ترجمهٔ منتخباتی از مقدمهٔ ابن‌خلدون (از متن عربی)، توبینگن ۱۹۵۱
- شعر شرق با همکاری و. شوبرینگ وگوندرت، مونیخ ۱۹۵۲ (چندین چاپ)
- سیرهٔ ابن خفیف شیرازی از دونسخهٔ خطی تحقیق کرده با پیشگفتار ترکی و آلمانی، آنکارا۱۹۵۵
- مبانی تاریخ ادیان، آنکارا ۱۹۵۵
- ترجمهٔ جاویدنامهٔ اقبال (به صورت شعر)، مونیخ ۱۹۵۷
- ترجمهٔ ترکی جاویدنامهٔ اقبال (به صورت نثر)، آنکارا ۱۹۵۸، چاپ دوم ۱۹۹۰
- ویرایش و تصحیح ترجمهٔ آلمانی قرآن از ماکس هنینگ. اشتوتگارت، ۱۹۶۰ چابهای متعدد بااضافات ۱۹۵۱
- ابعاد عرفانی اسلام ۱۹۶۲، این کتاب به زبان ایتالیایی هم ترجمه شده است.
- ویرایش کتاب شعرهای شرقی که قبلاً فریدریش روکرت با اصلاحات و معانی دقیق و با توجه به زیبایی شعر، آن را ترجمه کرده بود. برمن، ۱۹۶۳
- بال جبرئیل. پژوهشی درافکار دینی محمد اقبال، لیدن، ۱۹۶۳، (چاپ دوم، لاهور ۱۹۸۹)
- ترجمهٔ کتاب پیام مشرق تالیف اقبال (به نظم). ویسبادن، ۱۹۶۳
- پاکستان، کاخی باهزار در. زوریخ ۱۹۶۵
- منتخباتی از کتاب ترجمهٔ شعرهای فارسی، تالیف فریدریش روکرت، پیشگفتار خانم شیمل، ویسبادن، ۱۹۶۶
- مزامیر فارسی، (ترجمهٔ منتخبات اشعار اقبال به زبان آلمانی)، کلن، ۱۹۶۷
- هردر و شیمل، دستور زبان عربی، هایدلبرگ، ۱۹۶۸
- الحلاج ـ شهید در راه عشق حق، نقل زندگینامهٔ حلاج، (دراین کتاب حلاج بامسیح مقایسه می‌شود)، کلن، ۱۹۶۸
- دل عریان متفکر، ترجمهٔ شعرهای جان دون، کلن، ۱۹۶۹
- خطاطی (خوشنویسی) اسلامی، لیدن، ۱۹۷۰
- میرزا اسدالله غالب، موج گل موج شراب، منتخباتی از دیوان فارسی و اردو، زوریخ، ۱۹۷۱
- تحقیق دسته گل در آثار مولوی، کار تحقیقی دانشجویان هاروارد، به اهتمام شیمل، آنکارا، ۱۹۷۱
- ادبیات اسلامی درهند، فصلی از کتاب تاریخ ادبیات هندی به اهتمام یان گوندا، ویسبادن، ۱۹۷۳
- لیوان طلایی، شعر ترکی از یونس عمره تا به اورهان ولی، آنکارا ۱۹۷۳، چاپ سوم، ۱۹۸۹ وچاپ با اضافات، ۱۹۹۲
- ادبیات سندی در کتابهای تاریخ ادبیات هندی. به اهتمام یان گوندا، ویسبادن، ۱۹۷۵
- ادبیات اردو کلاسیک در تاریخ ادبیات هندی. به اهتمام یان گوندا، ویسبادن، ۱۹۷۵
- ویرایش کتاب یوزف فن هامر پورگشتال، دو رساله در عرفان و جادو، وین، ۱۹۷۴
- پیام مشرق، ترجمهٔ منتخباتی از نظم و نثر اقبال، از فارسی، اردو و انگلیسی به آلمانی، توبینگن، ۱۹۷۷
- رومی، من بادم و تو آتشی، زندگی و آثار عارف بزرگ، کلن، ۱۹۷۸ وشش چاپ دیگر
- شکوه شمس، تحقیقی در آثار جلال الدین رومی، بندن، ۱۹۷۸ (ترجمهٔ فارسی، تهران، ۱۹۸۸)

در مطبوعات ما همواره موارد منفی برجسته می شود. اگر در مطبوعات شرقی همواره فقط از تجاوزات ناموسی و جنایات و دستبردها و قاچاق مواد مخدر به عنوان مسائل نوعی (typisch) جهان مسیحیت معرفی می شد، ما چه می گفتیم؟

○ **این کاملاً درست است. دستگاه خبررسانی غربی بسیار یکطرفه است.**

● ولی چرا باید همیشه بر نکات منفی تأکید شود؟ اگر ما (برای مثال) فقط اخبار منفی روزنامهٔ بن را در روزنامهٔ الاهرام منتشر می کردیم، می دیدیم که مسلمانان چه تصویری از مسیحیت در ذهنشان ایجاد می شد.

○ **پس از گزارشهایی که دربارهٔ خشونتهای ضد خارجی در سراسر جهان پخش شد آلمانیها می توانند مشاهده کنند که تا چه اندازه خبرگزاریها در ایجاد تصویر منفی در خارج از کشور مؤثرند. مثلاً یکی از تأثیرات منفی آن این بوده است که آمار علاقه‌مندان به فراگیری زبان آلمانی در خارج از آلمان کاهش یافته است. در حال حاضر واقعا مشکل است اروپائیان و شرقیان را براساس افکار دینی به یکدیگر نزدیك کرد. ما باید بپذیریم که اروپا در بسیاری موارد نسبت به مسیحیت بیگانه شده است. آیا راههای دیگری وجود دارد؟ مثلا «فرهنگ» می تواند زمینهٔ مناسبی باشد؟**

● ولی چگونه می توان فرهنگ را واقعا فهمید وقتی که براساس دین، به معنای وسیع آن، بنا نشده باشد؟ من که از عهدهٔ چنین کاری برنمی آیم. شاید هم قدیمی شده باشم!

○ **خانم پروفسور شیمل، این مصاحبه در ایران چاپ می شود. ما امیدواریم که از این طریق روشن شود که انسانهای زیادی که تعدادشان هم روزافزون است، وجود دارند که به اسلام علاقه‌مندند و سعی می کنند با اسلام بدون پیشداوری و با نگرش مثبت به کشور و مردم و فرهنگ، اسلامی برخورد کنند. ما از شما بسیار متشکریم که برای پاسخگویی به سئوالاتمان اعلام آمادگی نمودید و امیدواریم که این آخرین بار نباشد که ما با شما دربارهٔ این موضوعات گفت‌وگو می کنیم.**

● من هم از شما تشکر می کنم. من همیشه از این که دربارهٔ کارها و علائقم صحبت کنم، خرسند می شوم.

توضیحات

۱) زولینگن شهری است که حادثهٔ دلخراش حملهٔ وحشیانهٔ گروه ضد خارجیان آلمان (نئونازیستها) به منزل مسکونی یك خانوادهٔ ترك در آن اتفاق افتاد و براثر آتش‌سوزی چند تن از زنان و کودکان ترك جان سپردند.

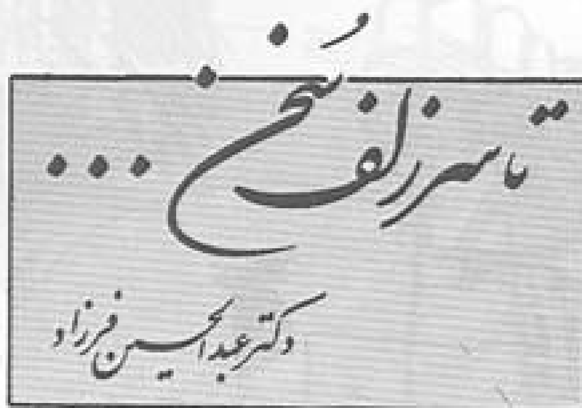
۲) اشاره به مناظرهٔ تلویزیونی است که بین آقایان پروفسور هالم و پروفسور روتر با خبرنگاران آلمانی نظیر پیترشولاتور (Peter Scholl-Latour) و گرهارد کونتسلمان (Gerhard Konzelmann) برگزار شده است.

ـ رقص آتش، حقیقت در زبان تصویری غالب، دهلی، ۱۹۷۹
ـ داستانهای پاکستانی، منتخب و ترجمه از زبان سندی، کلن، ۱۹۸۰
ـ اسلام در شبه قاره هند، لیدن، ۱۹۸۰
ـ محمد رسول خدا، احترام پیغمبر در عبادت مسلمانان، کلن ۱۹۸۱ و چندین چاپ دیگر، ترجمه با اضافات انگلیسی، چاپ چاپل هیل، ترجمهٔ ترکی ۱۹۷۵ و ترجمهٔ آلمانی کلن ۱۹۸۵
ـ ترجمهٔ شعر عربی معاصر، توبینگن، ۱۹۷۵
ـ گریهٔ شرقی، داستانها، شعرها، گفتارها، سروده‌ها و عکسها، کلن، ۱۹۸۳ چاپ با اضافات ۱۹۸۹، (چاپ جیبی، ۱۹۹۱)
ـ رمز اعداد، سمبلیسم اعداد در فرهنگهای مختلف، کلن، ۱۹۸۴ با همکاری فرانس کارل اندرس، ترجمهٔ انگلیسی نیویورک چاپ دانشگاه آکسفورد
ـ کتابی کوچک برای اکبر، دیوان انوری، با همکاری استوارت کریولش، نیویورک موزهٔ متروپولیتن، ۱۹۸۴
ـ ستاره و گل، جهان تصویری شعر فارسی، ویسبادن، ۱۹۸۴
ـ خوشنویسی وفرهنگ اسلامی، نیویورک پرس ۱۹۸۴، چاپ دوم ۱۹۸۹، چاپ جیبی، ۱۹۹۰
ـ ترجمهٔ آلمانی کتاب رابرت اروین، کابوس عربی، کلن، ۱۹۸۵
ـ خاطرات یك هموطن مصری، منتخبات کتاب بدایع الظهور تالیف ابن‌ایاز، توبینگن ۱۹۸۵
ـ حلاج: ای مردم مرا از خداوند حفظ کنید. منتخبات، ترجمه وپیشگفتار از خانم شیمل (راز و نیاز)، فرایبورگ، ۱۹۸۵
ـ عشق به معبود یکتا، متونی از سنت عرفانی اسلام هندی، زوریخ، ۱۹۸۶
ـ درری از رود هند، تحقیقات در فرهنگ سندی، حیدرآباد، سند، ۱۹۸۶
ـ ابن عطاءالله تنگناها فرش لبریز از رحمت‌اند، فرایبورگ، ۱۹۷۱
ـ شرح حال فریدریش روکهارت و آثار فرایبورگ، ۱۹۸۷
ـ گلی بگیر و نامش را سرود بگذار، گردآوری، ترجمهٔ شعرهای شرق اسلامی از عربی به فارسی،ترکی، اردو، سندی، پنجاب وپشتو، کلن، ۱۹۸۷
ـ ترجمهٔ کتاب فیه مافیه مولوی، مونیخ، ۱۹۸۸
ـ درد و لطیف، تحقیق دربارهٔ دو عارف و نویسنده قرن ۱۸ درهند اسلامی، (خواجه میردرد و شاه عبداللطیف)، لیدن، ۱۹۷۶
ـ آلبوم شاهنشاه، با همکاری: استوارت کریولش ودیگران، برای بخشهای خوشنویسی وشعری آلبوم مغول بزرگ، نیویورک، موزهٔ متروپولیتن، ۱۹۸۸
ـ ترجمهٔ آلمانی کتاب هانری کربن، مرد اشراق، مونیخ، ۱۹۸۹
ـ لاهور از دیدگاه داخل، با همکاری سمینا قریشی، لندن، ۱۹۸۱
ـ نامهای اسلامی (نامگذاری در اسلام)، ادینبرگ، ۱۹۸۹
ـ محمد اقبال شاعر و فیلسوف پیامبرگونه، مونیخ ۱۹۸۹ ترجمهٔ هلندی ۱۹۹۰ وترکی، ۱۹۹۱
ـ انتشار جلد سوم کتاب اسلام از سلسله انتشارات ادیان انسانیت، اشتوتگارت، ۱۹۹۰
ـ اسلام، مقدمات و مبانی، اشتوتگارت ۱۹۹۰، ترجمهٔ انگلیسی ۱۹۹۲ و ترجمهٔ ایتالیایی در دست انجام
ـ سیاحت همه ماه یونس عمره (عارف ترك زبان)، کلن، ۱۹۹۰
ـ برادرم اسماعیل، خاطرات ترکی، کلن ۱۹۹۰
ـ چه چشم دارد و سر ندارد؟ غربالهای ترکی کلن، ۱۹۹۰
ـ خورشید قاهر، ترجمهٔ اشعاری از مولانا جلال الدین رومی به انگلیسی، بوستون ۱۹۹۱، ترجمهٔ آلمانی و ترکی، کلن، ۱۹۹۱
ـ آقای دمیرچی، اشمیت نام دارد، کلن، ۱۹۹۲
ـ رومی، من بادم و تو آتشی، به زبان انگلیسی، بوستون، ۱۹۹۲
ـ زری دو رنگ، صنایع بدیعی در شعر فارسی، چاپل هیل، ۱۹۹۲
ـ سپری عقلانی ساختن، برگزیدهٔ اشعاری از دیوان ناصر خسرو، ترجمه به انگلیسی، مؤسسه تحقیقات اسماعیلیه، لندن ۱۹۹۳

برخی از نشانها و جوایز اهدایی به آنه ماری شیمل

ـ در سال ۱۹۶۵ ستارهٔ قائد اعظم
ـ در سال ۱۹۷۵ دکترای افتخاری دانشگاه سند.
ـ سال ۱۹۷۷ اخذ دکترای افتخاری از دانشگاه قید اعظم اسلام‌آباد
ـ سال ۱۹۷۸ دکترای افتخاری دانشگاه پیشاور
ـ در سال ۱۹۸۴ بزرگترین نشانه‌های پاکستان به نام «هلال امتیاز» به ایشان اعطا شد.
ـ سال ۱۹۶۵ مدال فریدریش روکرت (Friedrich Ruckert) از شهر شواین فورت(Schweinfurt)، برای ترجمهٔ آثاری از کشورهای مغرب زمین.
ـ سال ۱۹۷۴ مدال طلایی هامر پورگشتال (Hammer Purgstall) از شهر گراتس (Graz) اتریش، برای تحقیقات شخصی.
ـ سال ۱۹۸۰ مدال صلیب نشان درجهٔ یك از جمهوری فدرال آلمان.
در همین سال جایزهٔ یوهان هاینریش فوس(Johann Heinrich Voss) از آکادمی دارمشتات آلمان، برای زبان و شعر.
ـ سال ۱۹۸۵ دکترای افتخاری دانشگاه اوپسالا.
ـ ۱۹۸۷ مدال لویی دلاویدا (Levi Della Vida) از دانشگاه کالیفرنیا به جهت سهم فوق‌العاده‌ای که در پژوهشهای اسلامی داشته است.
ـ سال ۱۹۸۸ دکترای افتخاری دانشگاه سلجوق در ترکیه اهداء شد.
ـ ۱۹۸۹ نشان صلیب بزرگ آلمان (Das Grosse Bundesverdienstkreuz) (نشان لیاقت) از جمهوری فدرال آلمان.
ـ در ترکیه مدال ایرکیکا، (International Research Center for IRCICA Islamic History) (مرکز تحقیقات بین المللی تاریخ اسلام) وقف شناسان ترکیه و جایزهٔ ترجمه از TOMER (مرکز تعلیم زبان ترکی).
ـ در سال ۱۹۹۲ جایزهٔ لوکاس از دانشگاه توبینگن.

● باسپاس فراوان از رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در آلمان که متن این گفتگو را دراختیار ادبستان گذاشته‌اند.



گذری از مویرگ کلمه تا ناکجاآباد شعر

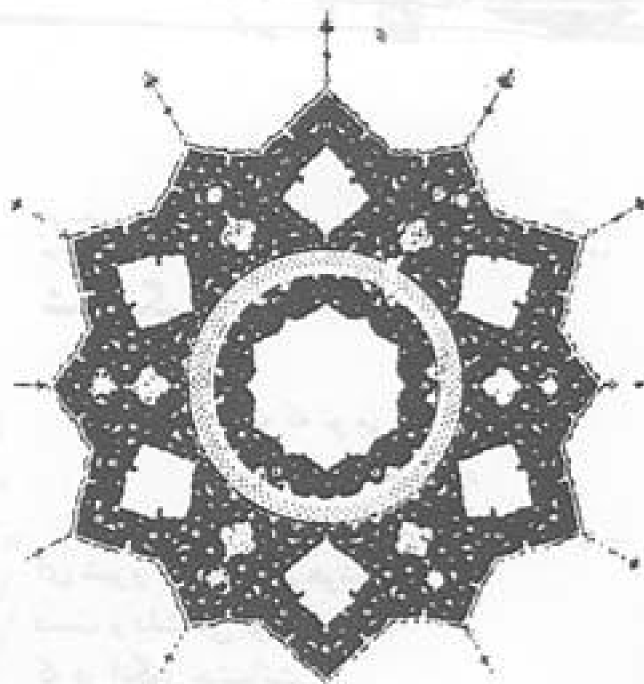
ترکی همه ترکی کند، تاجیك، تاجیکی کند
من ساعتی ترکی شوم، یك لحظه تاجیکی شوم

«مولانا»

پیش از این گفتم که شعر مثل سوت زدن کسی است که در شادی و تنهایی خودش سوت می‌زند و نمی‌توان آن را معنی کرد. به بیان دیگر «**شعر آن چیزی است که قابل ترجمه نباشد».**[1] **در این جا می‌خواهم پیرامون همین امر سخن بگویم.**

هنر آن هویت فردی است که از سوی هنرمند به طبیعت پیرامون او داده می‌شود و به نام هنرمند ثبت می‌گردد، هویتی صد درصد شخصی و خصوصی، از دیرباز این تجربه در شعر نمایان تر بوده است. هر چند که شاعر همچون دیگران از طریق زبان که خود نوعی نمادپردازی است با مخاطبانش سخن می گوید، اما در این میان شعر نمایانگر تناقض بنیادی میان صورتهای ذهنی و نمادپردازی است.[2] از این روست که دریافت درست هنر و شعر به ویژه، رابطه‌ای تنگاتنگ با درك ماهیت و کاربردهای نمادپردازی یا سمبولیسم دارد. زیرا شاعر پس از نگریستن به موضوع آنچه را که به صورت مصور می‌بیند، با اضافه کردن تداعی ذهنی‌اش به چیزی بدل می کند که او را از انسان عادی بسیار متمایز می‌کند. در این تداعی، هیچ چیز و هیچ کس با شاعر همراه نیست و تنها خودِ اوست که به دلخواه می آفریند، می شکند، و باز می سازد. آنچه به دست می آید نه یك حالت تصادفی، بلکه مجموعه‌ای از حالات تمرکزیافتهٔ روانی است که معرّف نگرشی خاص و دیگرگونه به زندگی است.[3] و این چیزی جز همان تجربهٔ هنری نیست که هر شاعری در آن منحصر به‌فرد است و منطق شعر او با منطق شعر تمامی شاعران جهان فرق دارد، و از همین جاست که می گویند شعر قابل تقلید و حتی قابل ترجمه کردن نیست. یوگنی یفتوشنکو شاعر بزرگ روس دربارهٔ هموطنش بوریس پاسترناك که شعر او را پیچیده یافته است می گوید: من هرگز خودبینی کسانی را نداشتم که وقتی از درك یك اثر هنری باز می‌مانند هنرمند را ملامت می کنند نه خود را... بالاخره روزی رسید که پاسترناك برای من همچون بلور شفاف شد و از آن پس مانند آسمان و زمین برایم ساده بوده است.[4] در حقیقت یفتوشنکو آسمان و زمین روسیه را خوب شناخته تا توانسته است این سخن را بگوید. زیرا شعر پاسترناك در واقع پیچیده نبوده بلکه نوع نگرش او به طبیعت وطنش ویژه بوده است و شاعر بزرگ یفتوشنکو، به جهت شفافیت شاعری، بعدها توانسته است با شاعر هموطنش، همسویی عاطفی برقرار سازد.

تجربه در حقیقت مجموعه‌ای از حالات تمرکز یافتهٔ روانی است که در پی عوامل و سائقه های مختلف و بی شماری، حاصل می شود و از آنجا که مسألهٔ محیط و محدود کردنِ آن بسیار دشوار است، این عوامل را نیز چندان نمی‌توان روشن کرد، تنها می‌توان، جریانهای مهم و بارزی را در زندگی شاعر نام برد که اثرات آنان به خوبی قابل ردیابی است و گرنه چه بسا عوامل جزیی و پنهانی که در سازندگی تجربه‌های شگفت‌انگیز شاعر، نقشهای اساسی‌تری را داشته و از نظر دور مانده است. بنابراین هرگز نمی‌توان دو



شاعر را یافت که تجربه‌ای واحد ارائه دهند، حتی دو شاعر همزمان، تا چه رسد به دو شاعر که در میان آنان فواصل زمانی وجود دارد.

صائب:

ما گذشتیم از هما و سایهٔ اقبال او
تا کدامین بی‌سعادت بر سر خود جا دهد
سدره و طوبی به چشمش نخل ماتم می‌شود
هر که جان در پای آن سروسهی بالا دهد

تردیدی نیست که صائب تبریزی در سرودن ابیات فوق اشعار «حافظ» را در نظر داشته است:

همای گو مفکن سایهٔ شرف هرگز
در آن دیار که طوطی کم از زغن باشد

○

سایهٔ طوبی و دلجویی حور و لب حوض
به هوای سر کوی تو برفت از یادم

منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست

در حقیقت فاصله زمانی میان حافظ و صائب در اینجا دیده نمی شود و علتش همین است که صائب در این ابیات براساس «**حافظهٔ ادبی**» خود، شعر سروده است، نه بر مبنای «**تجربهٔ شخصی**»اش. نکته جالب این است که، اسمش را تقلید هم نمی توان گذاشت، زیرا در این حوزه تقلید جا ندارد، بلکه این اشعار بازخوانی اشعار حافظ است. در جای دیگر:

حافظ:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

صائب:

جان به لب داریم و همچو صبح خندانیم ما
دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما

حافظ:

باغ بهشت و سایهٔ طوبی و قصر و حور
با خاك کوی دوست برابر نمی‌کنم

صائب:

دربانی بهشت به رضوان حلال باد
آیینه داری رخ جانانم آرزوست[5]

به بیان دیگر، صائب پاره‌ای از اطلاعات عاطفی‌اش را که از تجربیات حافظ دارد برای ما بازخوانی کرده است، بی‌آنکه در اصل خبر، حتی، دست برده باشد.

نکتهٔ عمده و جالب در تجربهٔ شخصی شاعر، این است که دیگر هرگز نمی تواند، بدون نمادپردازی به چیزی بنگرد. اندیشه و جانمایهٔ این شیوه، آن‌چنان در تار و پود ذهن او می‌دود که جز آنچه می بیند نمی اندیشد و جز آن‌چه می اندیشد، نمی بیند. به بیان دیگر، شاعر، جهان را هرطور که می‌خواهد می بیند. بگذارید نکته‌ای را در اینجا مرور کنیم. میان شناخت فیلسوف و عارف، تفاوتی اساسی وجود دارد، برای مثال، هر دو، جهان را می‌شناسند و خدا را باور می‌کنند، اما فیلسوف بعد از شناخت جهان، و به دنبال گشتن علت‌ها، خدا را از طریق شناخت جهان، احساس می‌کند، در حالی که عارف این گونه نیست، او نخست خدا را می بیند، آنگاه در پرتو نظر به حق، جهان را احساس می کند، از این‌روست که، عارف به هر چه نظر می کند نخست خدا را و سپس آن شیء را می بیند. من از این مثال تنها به آن قسمت توجه دارم که عارف و شاعر، در شیوهٔ تجربه یکسان عمل می کنند. شاعر نیز (اصولاً هنرمند) همچون عارف عمل می کند، یعنی با داشتن مجموعه‌ای گسترده و بی‌پایان، از حالات تمرکز یافتهٔ روانی، به جهان پیرامون خودش، هویت می‌دهد و آن را به دلخواه، رنگ‌آمیزی می کند و حتی عناصرش را مطابق با سلیقهٔ خود، جابه‌جا می کند. در این میان، آن‌چه او را سخت یاری می‌دهد، شیفتگی او در برابر جهان و محیط پیرامون اوست. این شیفتگی تا آنجا پیش می‌رود که گاهی به خود شیفتگی (Narcissisme) می انجامد و او را به گونه‌ای هدایت می‌کند که هرچه بکوشد نمی‌تواند در زندگانیش لحظه‌ای بدون تنفس هنری، پیدا کند.

نمود بیرونی بسیاری از شاعران (و اصولاً هنرمندان) آنچنان نامتعارف است که از سوی بسیاری

از مردم عادی و خردگرا، مورد تأیید نیست و آنان را به متکبر، از خودراضی و دیوانه ملقب می‌کنند. درحالی که به قول معروف: «خلق مجنونند و مجنون عاقل است». شاعر از جامهٔ عاریتی و رسمی محیط به در می‌آید و خود جامه‌ای از بافته‌های پندار و گمان خود، برتن می‌کند:

لباس فکرت و اندیشه‌ها برون انداز
که آفتاب نتابد مگر که بر عوران

جالب این است که مولوی، در بسیاری موارد در غزلیات شمس، حتی می‌خواهد افزون برجامهٔ عاریتی عاطفی از جامهٔ زبان رسمی شعر نیز بیرون آید، به بیان دیگر مولوی، نخستین شاعر نوپرداز ایران است که در بافت و اصول شعر تصرف کرده است:

ترکی همه ترکی کند تاجیك، تاجیکی کند
من ساعتی ترکی شوم، یك لحظه تاجیکی شوم
خون «روی» را ریختم، با یوسفی آمیختم
در روی او سرخی شوم، در موش باریکی شوم[۶]

در این شعر، گستردگی تجربهٔ خود را بیان می‌کند، که هر لحظه در جای کسی و چیزی قرار می‌گیرد و در حقیقت در جستجوی مَن گم کردهٔ خویش در همه چیز حلول می‌کند و به همه چیز و همه کس بدل می‌شود.

القاآت شاعران، همواره، نامنتظر است و بیهوده نبود که اعراب جاهلی، جنیان را الهام بخش شاعران می‌دانستند، به این تجربهٔ اوکتاویوپاز توجه کنیم:

ماهیان، آذرخشی در شب تاریك دریا
و پرندگان، آذرخشی در شب تاریك جنگلند
○
استخوانهای ما نیز
آذرخشی در تاریکی تن ما هستند
آه! جهان به تمامی شبی است
و زندگی آذرخشی در آن[۷]

در بارهٔ فوق، تجربه‌ای که ارائه شد، تنها یافته و ساخته ذهن و زبان خود پاز است، او این گونه می‌خواهد که بنگرد و به همان سان نیز می‌نگرد.

پی نوشت ها

۱ـ دکتر شفیعی کدکنی: موسیقی شعر، نشر آگاه، چاپ دوم ۱۳۶۸ ص ۳۰

۲ـ هربرت رید: فلسفه هنر معاصر ـ ترجمه محمدتقی فرامرزی، نشر آگاه، ۱۳۶۲ ص ۲۳

۳ـ سیدنی فینکلشتاین: بیان اندیشه در موسیقی ـ ترجمه محمدتقی فرامرزی نشر نگاه، ۱۳۶۲ ص ۱۴

۴ـ ویل و آریل دورانت: تفسیرهای زندگی ـ ترجمه ابراهیم مشعری، نشر نیلوفر ۱۳۶۹ ص ۵۱۰

۵ـ دکتر سیدعلی محمد سجادی: صائب تبریزی و شاعران معروف سبك هندی، نشر دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۲ (ابیات از این اثر آورده شد)

۶ـ کلیات دیوان شمس تبریزی ـ چاپ جاویدان ج ۲ ص ۱۰ / روی: آخرین حرف اصلی قافیه.

۷ـ اوکتاویوپاز: منتخبی از اشعار اوکتاویوپاز ـ ترجمه دکتر علی اکبر فرهنگی، انتشارات برگ، تهران ۱۳۷۱ ص ۳۴

دو شعر برای دکتر حسین داوری آشتیانی که چه نابهنگام ما دردکشان قلم را سوگوار خویش کرد.
آبان ۱۳۷۲

شبِ انگور

رستگارم،
از آن دَست که تو می‌خواهی:
ـ باغی در حَظیرهٔ دَرد
و کلمه‌ای در دهان شکستهٔ استخوان ـ
ای شبرو تاکستانهای هوشیاری
دست و دلت می‌گویند
که در انگور چشمانت
هنوز
زمستانست.

کامپیوتر*

به آهن و سیم
و به جرقّه و برق
دُر دری آموختی
ای دوست!
بحق
خلیفه بودی
که آهن و سنگ
از تو گویا شد.

* ـ مرحوم دکتر داوری برای واژه‌های کامپیوتر معادل فارسی می‌ساختند. کتاب «فرهنگ اصطلاحات کامپیوتر» گردآوری ایشان و یکی از همکاران است.

طاس لغزنده

پیسه کلاغان
بر دو صف ایستاده‌اند
در برابر بارویی
از قار قار
از حنجرهٔ دانستهٔ خویش.
زنی، آهسته از جانب شرقی قصر می‌گذرد
و در زنبیل هر روزهٔ خویش
جمجمه‌ای را می‌گرداند،
که از هزار حفرهٔ چشمش
پونه و ریحان روییده است
و در تنور تارکش
نانهای سرخ
برشته می‌شود.
مردی، شکسته، در جانب غربی قصر
ایستاده است
و گذر زن را
در طاس لغزندهٔ لحظه
مرور می‌کند.

دکتر حسین فرزاد ـ ۱۳۷۲/۷/۲۶

به قهرمانان انتفاضه

فرات خشم

دیریست دل اندروایم
دل اندروایِ سوختن
و خاکستر شدن.
دریا کجاست؟
رودی
جویباری
قطره‌ای حتّی!
دل اندروایِ شقایقم،
خدای را قطره‌ای
تا برلبان سوخته‌اش
تصویر دریا را نقش کنم
پیش از آنکه خاکسترش
در فراتِ خشم
ماهیان اندیشه را
بشوراند.

دریادل

دریادلی،
که دریاش
تالابِ اندوهست
و حنجره‌اش
آوازخوانِ دوره گردی
با تار شکسته
و سینه‌اش
جایی برای خاطراتِ باران خورده
و جایی برای گریستن.
دریادلی،
که دریاش
سیراب می‌شود
از اشکِ آهوان
و موج می‌گیرد
از پروازِ سنجاقکی سرگردان.
پس اینگونه،
خشمگنانه،
موج از چه می‌کوبد
ـ دریاش ـ
به ساحل ایّام!؟

علیرضا نیّرآبادی



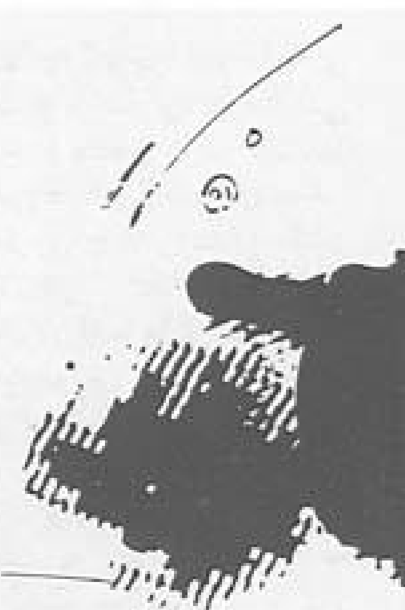
فردا

نمک لحظه‌های دیروز را
در شیار دستانم،
دزدیدم.
فردا، امّا
برای ابد
گندیده بود.

بیهودگی

در دهلیز مرطوب چشمانم
تنها: کودکی برجای مانده
که کرمها
در سکوت سبز باغچه
از بازیش، گریخته‌اند
و او
دستان گلی‌اش را
در حوضچه سرد بیهودگی
شادمانه می‌شوید.

نازنین فرزاد ـ دانشگاه علامه طباطبایی



فاصلهٔ سوخته

از دور دست‌های تو
بادی می‌وزد
شعله‌ور،
گیسوان روزگارم را
می‌آشوبد
و من می‌خندم
آنجا باش!
کوچه‌های شهرم را
برایت می‌فرستم
جز کوچه‌ای کبود...

پژک صفری ـ آباده

● منصور صارمی: شما مطبوعاتیها!

این همه سال کجا بودید؟ چرا از این بزرگان یادی نمی کنید؟

مگر چندتا «عبادی» داشتیم؟ چندتا «کسایی» داریم...؟

■ جلال‌الدّین ملایری



خلوت‌ترین گوشه را انتخاب می کنم. تاریکترین دنج اتاق را؛ آنجا که هیچ نگاهِ خیره‌ای تمرکز مرا برهم نمی‌زند. آنجا که بهتر می‌توان به زبانِ دل این خنیاگر عاشق گوش سپرد.

مهمترین ویژگی ساز «منصور صارمی» تفاوتی است که در صدای ساز، تدابیر و حال و هوای نوازندگی او وجود دارد. منصور صارمی، قدرت مضراب و ملایمت راباهم آمیخته و از آن معجونی دیگر ساخته است. وی مَرکب خود را در دشتهای ناهموار نمی‌راند. گرچه به تاخت می‌رود، امّا بر گردهٔ اسب تیزتک خود مهمیز برنمی کشد، بی‌زین و یراق نیز بر توسن راهوار خود نمی‌نشیند. از این‌روست که صدای گامهای مَرکب اوچنین موزون و هماهنگ با آوای قلب این هنرمند عاشق بر دل و جان ما چنین خوش می‌نشیند. سالهاست که دوستداران موسیقی ایرانی گوش جان به نغمه‌های دلنشین ساز او داشته‌اند. نگارندهٔ دست‌کم سی سال به نوای ساز او گوش سپرده است. توانمندی او از پس این همه سال، کاستی نپذیرفته است و شاید اگر روزی از زیر این همه فراموشی‌ها به درآید، نغمهٔ سازش به دلِ سوختگان خوشتر نشیند.

نوازندهٔ موسیقی سنّتی با سازش یکی می‌شود؛ به‌سان علاءالدین در چراغ جادویش فرومی رود. وقتی صدای ساز بر دل و جان مخاطب می‌نشیند، نوازنده گویی از میان برمی خیزد. تبدیل به صدایی می‌شود که تا رگ و پی شنونده رسوخ می کند. آن‌وقت، ناگهان، او بی‌نام و نشان، همچون یادی دور از پس قرنها سر برمی کشد و روایتی بدیع و دلکش از دل تاریخ دیر پای سرزمین خود به دست می‌دهد. نوازنده در این روایت‌پردازی، نه لباس رزم برتن دارد و نه واسطهٔ بزم است و عامل طرب. بیش از همه به درختی سرافراز می‌ماند؛ ریشه در خاکِ خرّم قرنها تلاش و تکاپو با شاخه‌های انبوه در کار جذب عناصر گوناگون از نور و هوا و آب. نوازندهٔ هنرمند، ما را در سایه‌سارِ خنك و دلپذیرش، قرار و آرام می‌دهد. گاه سر برمی‌داری و قطرهٔ اشکی از چشمان اندیشناك برمی گیری. چه، در نغمه‌های او هوایی از اعماق تاریخ پر درد و دریغ خود بازمی‌یابی که در استحاله‌ای کمال یافته، دیگر غم نیست؛ بلکه «وجد» است! این نوازندهٔ چیره‌دست تو را به کجا می‌برد؟ که وقتی دوباره به خاك خود بازت می گرداند، گویی سفری دور و دراز را از سر گذرانده‌ای؛ با قطرهٔ اشکی و آهی از سر صدق و به نشانهٔ رهایی از غمی باستانی، بر نیمهٔ درگاه خواب و هُشیاری می‌ایستی و به او می‌نگری که به آرامی مضراب را همچون حلقه‌ای از سرانگشتان چابك خود برمی گیرد و لبخندزنان تمامی دالان تاریك قرون را تا روشنای اکنون می‌پیماید. دالان تاریك آنگاه پایان می‌یابد که نوازنده به پایان نغمه‌هایش می‌رسد و ناگهان به قالب خودش با نگاهی خسته و بهت‌زده برابر تو می‌نشیند و با لبخندی تلخ، سپاس تو را پاسخ می گوید. از اوجی شگفت بر خاك واقعیت درمی‌غلتد؛ به امروز می‌رسد؛ به زندگی خودش، به احساس این لحظهٔ مخاطبانش. او ساز نمی‌زند که کسی را به شادی و طرب دروغین وادارد. او روایتگری است که با بیان خود می‌سوزاند و نیك می‌داند که ژرفای احساس و اندیشهٔ او را هیچ خامی درنمی‌یابد و پختگان نیز تا سوز عشق در آنان راه نیابد، از آن نکته‌ها رمزی نمی‌شنوند.

با او بودن، یعنی در ساز و نوای او حضور داشتن، به مفهوم راه یافتن به ژرفنای تاریخ پر درد و دریغ ماست.

منصور صارمی در زندگی خصوصی خود دو وجه دارد: هم همدم سکوت و خاموشی است، و در تنهایی خود تنهاست و هم آن که آدمی است بذله گو و ظریف، و اگر به حرف بیاید، باور نمی کنی که این



□ ساز منصور صارمی را شنیده‌اید؟ پس می‌شناسیدش! کدام صاحبدل دوستدار موسیقی است که او را نشناسد؟ گاه پیش آمده است از شخصی پرسیده‌ام «شجریان» را می‌شناسی و او چنان غرق در زوایای ذهن الکنش فرورفته و پاسخ نامربوطی داده که راستش لجم گرفته که آخر مگر می‌شود آدمی در ایران زندگی کند و با همین معدود چهره‌های شاخص موسیقی امروز ایران آشنا نباشد؟ منصور، هنرمندی است صاحب سبک با قریحه‌ای شگفت. نگارنده اگر حق اظهار «سلیقه» داشته باشد، می‌تواند در همین آغاز، بگوید که پس از زنده‌یاد «ورزنده» شیوهٔ منصور را بیش از سایرین دوست می‌دارد و در این مجال، بیش از هر چیز، در پی یافتن پاسخی است به خواهش دل... چه لحظه‌ها که ساز رضا ورزنده و هموست؛ با خبرنگار جماعت، البته این وجه خود را می‌پوشاند: «خوبیت»(!) ندارد. امّا من بیشتر دوست می‌دارم او را در قاب و قالب واقعی‌اش، آن گونه که هست بازیابم. امّا او به ضرورت آموخته است که در دو وجه ظاهر شود. وجهی که جز دوستان و یاران همدل و یکرنگ با آن آشنایی ندارند و وجهی که او را همچون دری بسته در انتهای کوچه‌ای بن‌بست می‌نمایاند.

در مراسمی که در خرداد ماه سال گذشته (۱۳۷۱) برای بزرگداشت او ترتیب یافته بود، منصور را چنان در لاک خود «فرورفته» می‌یافتی که گویی از هیچ سو نقبی به سوی نور نزده است! دوستان و همکاران او یکایک در تشریح و توصیف کارها و شخصیت او سخن گفتند و او تا پایان با تاج گلی آویخته بر گردن، مظلومانه در گوشه‌ای ایستاده و یا نشسته بود و گاه که چشمانش با تو تلاقی می‌کرد، درمی‌یافتی که چگونه به دشواری این مراسم را تاب می‌آورد. منصور صارمی در این مجلس، با اصرار میلاد کیایی (میزبان) و فضل‌الله توکل (نوازندهٔ معروف) قطعاتی در شور نواخت و همایون خرّم، میرنقیبی و شماری دیگر از هنرمندان موسیقی در توصیف و تشریح سبک و شیوهٔ کار او سخن گفتند.

منصور بداهه‌نوازی چیره‌دست است. وقتی سخن از بداهه‌نوازی درمیان می‌آید می‌گوید: «بداهه‌نوازی، محصول ذهن است و شرایط ظهور و بروزش مثل سرودن شعر در لحظه است مثل شاعرانه اندیشیدن و شاعرانه دیدن اشیاء است.»

بداهه‌نوازی از متن لحظه‌های صمیمانهٔ هنرمند می‌زاید. بداهه‌نوازی محصول لحظه‌های ناخودآگاهی نوازنده است. نوازنده در هنگام نواختن دیگر در قید ردیف نیست. هر گوشه را به اقتضای حال، روایتی دیگر می‌کند. گویی گوشه‌های یك دستگاه رنگ می‌بازند و حالتی تجریدی از آن روایت می‌شود. بداهه‌نوازی رها شدن از قالبهای بسته و حصار تنگ تکرار است. لحظه‌ای است که هنرمند، خود را به احساسش می‌سپرد. مضراب از دست می‌نهد تا دیگری که در اوست، آن را به دست بگیرد. گویی زخمه و مضراب را به نیرویی جمعی می‌دهد و خود از لحظهٔ حال به متن تاریخ نقب می‌زند. به درون پرده راه می‌یابد و نیوشای راز و رمز نهان می‌شود. بداهه‌نوازی روشی نیست که بتوان آن را به کسی آموخت. راهی است که باید در سیر و سلوك خود بدان دست یابی. بسا نوازندگان سرشناس که هرگز گذارشان به این وادی نیفتاده است. بداهه‌نوازی، محصول اندیشه، تخیّل، احساس و نظم است. در آن، گویی همهٔ عناصر دست به دست هم می‌دهند و به وحدت می‌رسند.

منصور صارمی در پاسخ این پرسش که «چه کسی می‌تواند بداهه‌نوازی کند؟» می‌گوید:

«آن که سالها به آموزش موسیقی اهتمام ورزیده و ردیف و سبکهای مختلف و تدابیر نوازندگی را به خوبی می‌شناسد؛ ضربها را با همهٔ دقایق آن می‌شناسد و احساس می‌کند، مشروط به آن که تکنیك را در حدّ اعلا بداند و مهمتر از همه شور و حالی در سر داشته و اهل عوالم درونی باشد. یعنی در یك کلام، عاشق است و از صافی صفا گذشته، تا می‌توانند بداهه‌نوازی کند. در بداهه‌نوازی، نوازنده باید خود را به دست احساسش بسپارد.

یعنی روایتگر صادق درون خود باشد. اگر دچار عُجب و غرور باشد، اگر بیندیشد و به مخاطبش فکر کند، بسا که از راه باز ماند. خلاصه شرایط و اوضاع و احوال باید دست به دست هم دهند تا هنرمند بتواند در خودش تمرکز و توجهی پیدا کند و کاری متفاوت بیافریند. اینجاست که هر نغمه‌ای گویی از اعماق وجود انسان برمی‌آید و چنین است که بی‌شك بر دل مخاطب هم می‌نشیند.»

منصور صارمی عنان دل از دست ما ربوده است!

... منصور صارمی در سال ۱۳۱۳ در رشت زاده شده، دوران کودکی را درآن دیار به سر برده، پس از درگذشت پدر، همراه مادر و برادر به تهران مهاجرت کرده و در این شهر با نوازندگی سنتور آشنا شده است:

«برادرم سنتوری خریده بود و پیش نوازنده‌ای به نام «مش سیف‌الله» مشق می‌کرد. «سیف‌الله» آدم دلسوخته‌ای بود از حوالی همدان؛ بدك هم ساز نمی‌زد. ساز هم می‌ساخت ـ که یکی از آنها هم نصیب برادرم شده بود من پنهان از چشم برادر، می‌رفتم سر وقت سنتور و دلی از عزا درمی‌آوردم. سنتور برای من همان جعبهٔ جادو بود که در افسانه‌ها می‌گویند. با همهٔ دلم با همهٔ شور و علاقه‌ام مضراب به دست می‌گرفتم و روی سیمهای سنتور می‌نواختم. من از آن آدمهایی هستم که گمشده‌ای دارند خوب، من خیلی تنها بودم و می‌توانم بگویم بیقرار، و آن‌قدر حسّاس که با کوچکترین ناملایمتی غرق ماتم می‌شدم. سنتور سنگ صبور من شد. چیزی را یافته بودم که به ندای قلب من پاسخ می‌داد.»

سرانجام برادر که استعداد او را می‌بیند، سنتور خود را به او می‌بخشد و او را نزد معلم خود «مشهدی سیف‌الله» می‌برد. زندگی در آن سن و سال، به قول آندره‌مالرو به بازاری می‌ماند که انسان در آن به جستجوی ارزشها می‌رود. منصور خریداری است سر از پا نشناس. می‌داند که بیشتر انسانها در این بازار هیچ نمی‌خرند. او تشنگی را می‌شناسد و با غم و محنت آشناست. دوران جوانی برای بسیاری، دوران غفلتها است. دورانی که گویی میان خواب و بیداری درگذر است.

منصور بی‌هیچ نقدینه‌ای در دست، بی‌شغل و بی‌گواهینامه، به مدد شوری بی‌پایان در سر و دستی بقاعده در ساز، به هر سورو می‌کند. پس از چهار سال آموزش نزد «سیف‌الله» سرانجام روزی می‌رسد که منصور درمی‌یابد آموزشهای او دیگر پاسخگوی خواهش او نیست. بیشتر اوقات خود را صرف آموختن این ساز می‌کند؛ تا آنکه با احمد ابراهیمی خوانندهٔ معروف آن زمان که از شاگردان بنان بود، آشنا می‌شود. احمد او را به محضر استاد **مرتضی‌خان محجوبی** و **نورعلی‌خان برومند** می‌برد. آشنایی و همکاری با مرتضی محجوبی و کمی بعد، بخش تکنوازیهای او در رادیو، نام **منصور صارمی** را به میان مردم و دوستداران موسیقی می‌برد و بدین گونه، مردم با علاقهٔ فراوان، نوازندهٔ جوان سنتور را که می‌کوشد سبك جدیدی در نوازندگی سنتور ابداع کند، کشف می‌کنند. منصور در این دوران به پیروی از ورزنده و شیوهٔ نوازندگی **مرتضی محجوبی**، ساز می‌زد. اگر به نواخته‌های آن دوران گوش کنیم، درمی‌یابیم که منصور، حالتهای پیانو محجوبی را از روی کوك مخصوص پیانو، روی سنتور پیاده می‌کرده است. به زودی، **رهی معیّری** غزلسرای مشهور که در آن زمان رئیس برنامهٔ گلها بود، استعداد او را درمی‌یابد و او را به برنامه دعوت می‌کند. در این باره می‌گوید:

«آن ایّام، من مجذوب پیانو محجوبی بودم. هنوز هم شنیدن صدای ساز او یکی از لذتهای زندگی من است. شب و روز ساز می‌زدم جوانی بود و شور و شوق کار و عشق به کمال.

مدام در حال تجربه‌اندوزی بودم. هنرمندی که در صحنه است، مدام این نیاز را در خود حس می کند که باید چیزی نو برای گفتن داشته باشد. با مرتضی‌خان انس و الفتی داشتم. علاوه بر ظرافت و زیبایی ساز او، در ضرب و وزن‌شناسی نظیر نداشت. تغییر ریتمهای او و به طور کلی تکنیک و احساس موسیقیایی اش

فوق‌العاده بود. در آن زمان عرصهٔ رقابت خیلی فشرده بود و هنرمندان موسیقی مدام درحال تلاش بودند تـا خود را در اوج نگه‌دارند. درست مثل قهرمانان ورزشی که اگر مراقب خودشان نباشند، از ردهٔ قهرمانی سقوط می کنند.»

از تجربه‌های بعد از انقلاب می گوید:

«کار در انزوا... با تعطیل شدن برنامهٔ گلها، من کار موسیقی را هرگز رها نکرده‌ام. آن اوایل که بعضی‌ها روی موسیقی حساسیت منفی داشتند، ساعتها مضراب بـه دست می گرفتم و روی بالش تمرین می کردم. بعد دیدم نمی‌شود.

تخته‌ای به اندازه و با قطع سنتور بریدم و روی آن ابر (اسفنج) چسباندم و روی اسفنج خرکها را نصب کردم. اما به جای سیم، نخ قرقره وصل کردم و تمرینم را دست کم روزی دو سه ساعت ادامه دادم. تا اوضاع مساعدتر شد و به هنرمندان مجوّز دادند. هنوز به طور مرتب تمرین می کنم.»

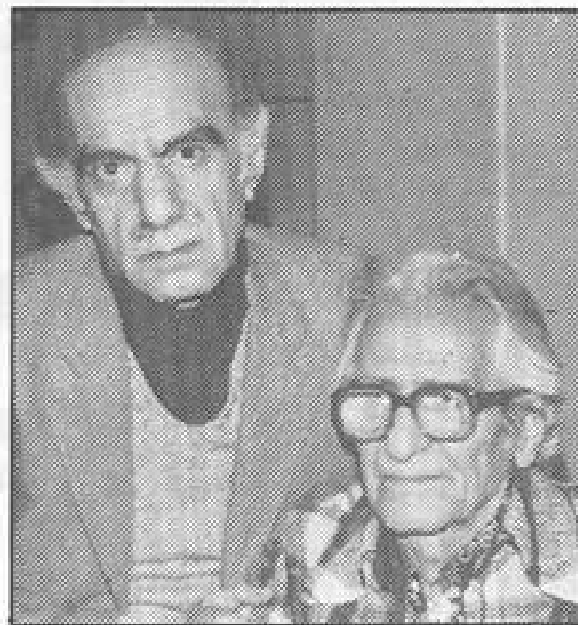
با احترام از همهٔ دوستان هنرمند خود یاد می کند. در طول دیدارهای متعدد، هرگز درگفتار او جز ادب و مهربانی وسپاس گزاری و حقشناسی از هنر و شأن و مقام والای هنرمندان حرف و سخنی نشنیدیم. بیش از همه، از فرامرز پایور به نیکی یاد می کند:

«پایور برای اعتلای این ساز خیلی تلاش کرده و به این ساز اعتباری افزون بخشیده است. امروز سنتورنوازی ایران با نام پایور ملازم است و این نیست مگر نتیجهٔ عشق و اخلاص این هنرمند متعهّد و درست. پایور، علاوه بر قدرت نوازندگی، معلّم بلندپایه‌ای نیزهست و در طول سالها شاگردان برجسته‌ای تربیت کرده که شاخصترین آنها شفیعیان است.»

و می افزاید:

«این روزها قطعات زیبایی می شنوم. در زمینهٔ آهنگسازی، «مشکاتیان» سرآمد است و بعضی قطعاتی که او ساخته ازجمله بهترین آثار موسیقایی معاصر است. از بین جوانترها کارهای پشنگ کامکار، اردوان کامکار، مسعود ملک، سعید ثابت، خانم ارفع اطرایی، مینا افتاده، و داورمنش را می پسندم.

اخیراً نواری از اردوان کامکار (پسر



● «بداهه‌نوازی» محصول ذهن است، رها شدن از قالبهای بسته و حصار تنگ تکرار است. بداهه‌نوازی روشی نیست که بتوان آن را بـه کسی آموخت. بسا نوازندگان سرشناس که هرگز گذارشان به این وادی نیفتاده است.

مرحوم حسن کامکار) شنیدم... تند وتیز و محکم! تکنیکش قوی است و اگر استعداد خود را در جهت موسیقی اصیل ایرانی به کار بگیرد، آیندهٔ خوبی در انتظار اوست.»

گفت و گوی ما گل انداخت! پاره‌ای پرسشها مطرح شد و او با حوصله‌ای تماشایی! پاسخ داد. گاه برای توضیح سبك این یا آن نوازنده، پشت ساز می‌نشست. با تسلّطی فراوان، سبکهای مختلف

نوازندگی سنتور را اجرا می کرد. پیش از همه، قطعاتی به شیوهٔ حبیب سماعی نواخت، در شور. سپس ساز خود را عوض کرد. مضرابهایی سنگین برداشت و برای توضیح سبك نوازندگی ورزنده، مضرابهای کوتاه و سنگین خود را روی سیمها و به اصطلاح «جسبان» به گردش درمی‌آوردو عطر و بوی ساز «ورزنده» را در فضای اتاق پراکند. از شیوهٔ «سلمکی» نیز یادی کرد؛ پشت خرك را بادست فشار داد که از آن صدای ناله و کششی بلند شدو سرانجام به خواهش ما قطعاتی ازآثار خود را نواخت. لختی در هوای ساز پرشور او به سر بردیم؛ چه بسیار لحظه‌ها که از نوای ساز او به وجد آمده ایم.

پیش از آنکه گفت و گوی ما شکل بایستهٔ خود را بپذیرد، از شاگرد جوان خود «نوذری» خواست تا قطعه‌ای بنوازد و او به رسم ادب قطعاتی از منصور صارمی را با حفظ ویژگیهای سبك او درمایه افشاری نواخت... و پس از آن گفت‌وگوی ما ادامه یافت:

□ آقای صارمی! چرا حضور شما را در صحنه شاهد نیستیم؟

■ قربانت بروم! برای من سئوالهای سخت مطرح نکن، مرا توی منگنه نگذار.

□ عجب جوابی! من از شما می پرسم چرا در صحنه نیستید. فقط همین؟!

■ می گویید یعنی چکـار کنم؟ خوب حالا بروید سر سئوال بعد.

□ نه، این جوری که نمی شود مصاحبه کرد! جواب دو پهلو دادن هم که کاری ندارد. شما از زیر سؤال درمی روید.

■ ببین عزیز من! من هنرمندم. عاشق موسیقی بوده و هستم. از کودکی به این وادی کشیده شده ام. قدم به قدم آمده‌ام. سالها کار کرده‌ام. سخت کار کرده‌ام. از جان و جوانیم مایه گذاشته‌ام و به اینجا رسیده‌ام. به اینجا که به قول خودت سبك و سیاقی دارم و به قول بچه‌ها سازم شنیدنی است. بُر بیراه نمی‌روم.

اگر حرفی یا پیامی دارم، بااین ساز به تو مخاطب فرضی می گویم. تو می پرسی چرا در صحنه نیستی؟ من این سؤال را اصلا به خودت برمی گردانم. واقعاً چرا من در صحنه نیستم؟ تو بگو!

□ می خواهید من از زبان گلایه‌های شما بشوم؟

■ من که گفتم اهل گلایه نیستم. آخر این روزها پای حرف هرکس که بنشینی، سرشکوه را باز می کند. امّا من مسأله را پیچیده‌تر

ازآن می‌بینم که با چهار کلمه حرف بشود از سرآن گذشت... خوب حالا بگو!

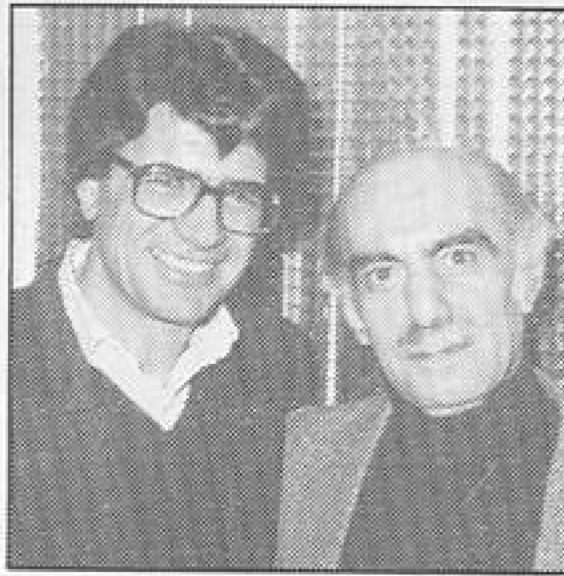
□ هنرمندی در سطح شما جایش در صحنه اجراست. مردم باید صدای ساز شما را بشنوند. کمااینکه ساز خیلی‌های دیگر را می‌شنوند. حتی اجرای کنسرت جوانها را هم می بینند. امّا نسل شما همه‌تان کلهم اجمعین نشسته‌اید توی خانه‌هایتان. مثلاً بازنشسته شده‌اید. انگار انگیزه‌هایتان ته کشیده است... برای ارتباط با مردم تلاش نمی کنید.

■ بی‌انصافی نکن! من با همهٔ اخلاصم نسبت به مردم، سالها زحمت کشیده‌ام. لحظه‌های خوبی را برایشان تدارك دیده‌ام. امّا امروز نمی‌روم در خانه‌شان که ایهاالنّاس بیایید تا برایتان ساز بزنم. مردم باید مرا بخوانند. وظیفهٔ هنرمند این نیست که خود را به آب و آتش بزند تا مردم دورش جمع بشوند. اصلاً چرا از خودم مثال بزنم. جلیل شهناز بداهه‌نواز عالیقدر چرا در صحنه نیست؟ از من می‌پرسید من به شما می گویم؛ چون شما اهل قلم او را از یاد برده‌اید. چون به کار دیگری مشغولید. شما مطبوعاتیها! این همه سال کجا بودید؟ مگر ما چند عبادی داریم؟ چند نفر «کسایی» داریم؟ چرا از این بزرگان یادی نمی کنید؟ هر مجله‌ای را باز می کنی دربارهٔ فلان شاعر موج نو داد سخن داده است. شاعران هوای همدیگر را دارند. نویسنده‌ها، از طرح نام یکدیگر خسته نمی‌شوند. دربارهٔ نقّاشها اینجا و آنجا مطلب بسیار است. امّا اهل موسیقی در این مُلك، غریبند و وقتی به سراشیب پیری می‌غلتند، ناگهان از یادها می روند. حالا گیرم عنوان استادی را هم یدك بکشند. این عناوین فاصله‌ها را بیشتر می کند. منظورم را فهمیدید؟ مردم، مطبوعـات و مسئولان باید هنرمندان خود را به صحنه بیاورند. چرا؟ برای آن که خود آنها بیشترین

بهره را از این وضع خواهند برد. جامعه‌ای که هنرمندان خود را پاس ندارد، بخشی از معنویت خود را از یاد برده است.

□ شما شخصاً معتقد به هیچ تلاشی برای برقراری ارتباط بامردم نیستید؟

■ طوری حرف می‌زنی که انگار من تازه وارد گود شده‌ام. خوب به من نگاه کن! من متولد ۱۳۱۳ هستم. حدود ۴۳ سال یا بیشتر من فقط ساز زده‌ام؛ با شش دانگ حواس و با همه عشق و دلبستگی به موسیقی، به مخاطب خود اندیشیده‌ام. سالها با رادیو همکاری کرده‌ام و بیش از ده سال به طور جدّی در برنامهٔ گلها نوازندگی کرده‌ام. می‌دانی چه می‌گویم؟ بیش از ظرفیت یك آدم معمولی کار کرده‌ام و در همهٔ لحظه‌ها با تمام وجود حضور داشته‌ام. امّا امروز، ترجیح می‌دهم در خانه بمانم. در انزوا برای خودم زمزمه کنم و ساز بزنم، امّا دنبال مخاطب نگردم. گمان می‌کنم نیازی به تلاش از سوی من نباشد. اگر مطبوعات درست عمل کنند و اگر مسئولان، هنرمندان اصیل را از یاد نبرند، مردم دوباره هنرمندان خود را در صحنه خواهند دید. اگر امروز نامی از «عبادی» نمی‌شنوید، برای آن است که رسانه‌ها وظایف خود را به خوبی نمی‌دانند. من ازمطبوعات انتظار دارم شرایط حساس کنونی را درك کنند. واقعاً باید به اهل موسیقی یعنی استادان موسیقی سنتی حرمت بگذارند. چون موسیقی، مظلوم‌ترین هنرهاست. شما شاید رنجهای اهل موسیقی را درك نکنید. اهل موسیقی، همواره مورد بی‌مهری و گاه بی‌حرمتی بوده‌اند و امروز جا دارد زمینه برای نوعی خانه‌تکانی ذهنی فراهم شود. مسئولان نیز باید قدر استادان موسیقی را بدانند و از تجربه و توانایی آنها به نحو احسن استفاده کنند. باید بپذیرند که استادان موسیقی سنتی، بخشی از هنر و فرهنگ ایران را پاسداری می‌کنند و راویان نغمه‌ها و آهنگهای اصیل قدیمند. باید زمینه را برای فعالیتهای ثمربخش آنها فراهم کرد. باید هنرمندان بزرگی چون مرحوم عبادی، کسایی و شهناز و دیگران، به طور جدّی به مردم شناسانده شوند و به این طریق، ذوق و پسند آنها ارتقا پیدا کند. برای مقابله با تهاجم فرهنگی، جز چنگ زدن به گنجینه‌های ملّی، راه دیگری وجود ندارد. اگر می‌خواهیم موسیقی مبتذل از هر نوع رواج پیدا نکند. چرا به طور صحیح از امکانات و ظرفیتهای موسیقی سنتی خودمان استفاده نمی‌کنیم؟ مسئولان موسیقی باید فعّال‌تر عمل کنند. به سراغ استادان موسیقی بروند و با برقراری ارتباط خلّاق با هنرمندان، به برنامه‌های موسیقی تحرّك و جلوهٔ تازه‌ای ببخشند. طبیعی است که مردم به آنچه می‌بینند و می‌شنوند، بیشتر توجّه می‌کنند. اگر بخشی از برنامه‌های رادیو و تلویزیون به اجراهای سنجیدهٔ هنرمندان موسیقی اختصاص داده شود، مردم عادت



● این روزها قطعات زیبایی می‌شنوم. در آهنگسازی، «مشکاتیان» سرآمد است و بعضی قطعاتی که او ساخته ازجمله بهترین آثار موسیقایی معاصر است

● اهل موسیقی در این مُلك غریبند؛ وقتی به سراشیب پیری می‌غلتند، ناگهان از یادها می‌روند

می‌کنند که موسیقی اصیل را گوش کنند.

بگذارید صریح بگویم وضع هنرمندان بزرگ موسیقی ما، شبیه تاجرانی است که بازارشان کساد شده. در این بازار بی‌رونق آنکه بیش از همه زیان می‌بیند، مردمند. زیرا کالای بنجل وارداتی فراوان است. بدون موسیقی سالم و اصیل، روح مردم می‌پژمرد.

این حرف را با همه اعتقاد و تجربه‌ام می‌گویم؛ کنسرت، وسیلهٔ همبستگی هنرمندان موسیقی را فراهم می‌آورد. روی صحنه، هنرمندان یکدیگر را باز می‌یابند. گاه پیش می‌آید که ما قدیمی‌ها سالها همدیگر را نمی‌بینیم. اِی... تا کدام هنرمندی دارفانی را وداع گوید و ما در مجلس ختم او همدیگر را ببینیم. این رسمش نیست. هیچ کجای دنیا هنرمندان اصیل این جور از یکدیگر جدا نیستند. آخر در روزگاری که مردم بیش از هر وقت دیگر به موسیقی سالم نیاز دارند و درد تا مغز استخوانها رخنه کرده است، چرا مسئولان ذیربط زمینه را برای اجراهای صحنه‌ای فراهم نمی‌کنند. چه اتفاقی افتاده است؟ اساتید بزرگ ما کجا هستند؟ چرا کسی سراغی از آنها نمی‌گیرد؟ باور کنید، من این حرفها را به خاطر خودم نمی‌زنم. شما روحیهٔ مرا خوب می‌شناسید. می‌دانید که دیگر خسته‌ام و جز برای دل خودم و معدود دوستان اهل دل، دست به ساز نمی‌برم.

□ به شیوه‌های گوناگون سنتور نوازی بپردازیم و این که طی سالهای اخیر، چه تحولاتی در این زمینه پدید آمده است.

■ سنتور یك ساز اصیل ایرانی است. با سابقه‌ای طولانی. اما در دوران اخیر ما ناچاریم روی یك نام درنگ کنیم و آن «سماع حضور» و فرزند او «حبیب سماعی» است. سماع حضور شاگرد محمد صادق خان (سرورالملك) از نوازندگان برجسته دوران ناصرالدین شاه بود که می‌گویند هرگز بدون وضو به سنتور دست نمی‌زد. همین لقب سرورالملك نشان دهندهٔ اعتبار محمد صادق خان در دوران ناصری است. می‌دانید که او را «رئیس» هم می‌گفته‌اند، چون ریاست نوازندگان را برعهده داشته است. باز اگر بخواهیم بیشتر برویم، به روایت «کُنت دوگوبینو» دو نوازندهٔ برجسته و صاحب نام در ایران بوده‌اند که هردو در آن زمان یعنی دوران قاجار و عهد ناصرالدین شاه سرآمد اهل موسیقی بوده‌اند؛ یکی «خوشنواز» از نوازندگان کمانچه و دیگری «محمدحسن خان» از نوازندگان سنتور بوده است که به او «سنتورخان» هم می‌گفته‌اندو از نظر سلسله مراتب استاد و شاگردی سمت استادیِ محمد صادق خان را برعهده داشته است. به هرحال، در دوران ما، سبكِ حبیب سماعی «معیار» است. به عبارت دیگر ما از طریق حبیب سماعی به سنت سنتورنوازی پیوند می‌یابیم و به نظر من او را باید نقطهٔ عطفی در سنت سنتورنوازی تلقی کنیم.

حبیب سماعی با همه تندیها و تلخیهایی که داشت، به عبارتی استاد زمانهٔ خود بود و ما هرچه داریم از سنت و روایت اوست. متأسفانه آن طور نقل می‌شود، گویا قسمتی از آثار او در آرشیو رادیو از بین رفته است، اما صفحاتی از او در دست است که سبك متین و سنجیدهٔ او را معرفی می‌کند. امروزه، مجدداً به سبك حبیب توجه و اقبال نشان داده‌اند که به نظر من، کار بسیار ارزنده‌ای است. چون ما اگر به ریشه‌ها و سنتها نپردازیم، از اصالتها دور می‌افتیم.

□ به نظر می‌رسد که شیوهٔ سنتور نوازی، در دوران ما تحولاتی را از سر گذرانده است. برخی نوازندگان سنتور، شیوهٔ نوازندگی سنّتی را رها کرده‌اند.

■ هر دورانی مقتضیاتی دارد و سلیقه‌ها و پسندها را تحت شعاع قرار می‌دهد. شیوهٔ حبیب سماعی به جای خود باقی است و هر هنرجویی باید به استحکام و قدرت نوازندگی او تکیه کند و بکوشد از طریق او به سنتهای ملّی و اصیل دست یابد. امّا شیوه‌های دیگری هم وجود دارد که گرچه کم و بیش متأثر از سنت نوازندگی قدیم است، امّا نوآوریهایی هم در آن دیده می‌شود. اخیراً آقای مجید کیانی که روی سبك و سیاق حبیب سماعی تحقیقاتی کرده، یك مجموعه تحت عنوان «شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی» اجرا و منتشر کرده که به جای خود کاری است ارزنده.

□ حدود هفتاد سال است که سنتهای هنری ما بویژه در زمینهٔ موسیقی، تحت تأثیر ارزشهای غربی، دستخوش تغییر و تحریف شده و بحث در بارهٔ تحول و

پیشرفت موسیقی بالا گرفته است. گروهی مانند مجید کیانی بحق براین باورند که شیفتگی بی‌اندیشه و پیروی کورکورانه از ارزشهای غربی، به کیان موسیقی ما آسیب وارد آورده است و در نتیجه، اصالت نغمه‌ها و ویژگی‌های مستقل موسیقی سنتی ما تا حد زیادی مخدوش شده است.

■ این موضوع اهمیت بسیاری دارد که موسیقی ایران باید اصالت خود را حفظ کند وگرنه دامنهٔ این تحریفات بالا می‌گیرد و به تدریج، به اساس موسیقی ما لطمه می‌زند. لازم است چشمهای بیداری باشند که جریان این تحریف و تغییر را دنبال کنند و اصالتها را پاس بدارند. امّا به نظر من، کار جنبهٔ افراط و تفریط نباید به خود بگیرد. موسیقی را نمی‌شود با ترازوی دقیقی سنجید و حکم کرد که مثلا یك مثقال اروپایی و سه نخود عربی دارد! موسیقیدان ایرانی امروز با همهٔ جهان ارتباط دارد. انواع موسیقی‌ها را گوش می‌کند و به هرحال مستقیم و غیرمستقیم در حال تأثیر و تأثر است. این تأثیر و تأثر در طول قرنهای گذشته هم وجود داشته و بعضی محققین می‌گویند که موسیقی ما مثل زبان از انواع موسیقی جهان بویژه موسیقی یونان، هند و غیره تأثیراتی پذیرفته است. گرچه در نهایت حال و هوای آن، متناسب با فضای موسیقی ما تغییر کرده است. عده‌ای می‌گویند سبك «ورزنده» مثلا کاملا سنتی نبوده است. به اعتقاد من ورزنده جوهر موسیقی سنتی را درك کرده بود و ردیف را هم خوب می‌شناخت. بحث بر سر این است که او در حال نوازندگی، الهاماتی هم داشت و چنان مجذوب عوالم درون می‌شد که قالب ردیف به نظرش تنگ می‌شد. به فضای وسیعتری نیاز داشت. این مسأله در شعر هم پیش می‌آید...

□ ... مفتعلن، مفتعلن کشت مرا!

■ بله. واقعا گاهی ردیف، دست و پای آدم را می‌بندد. سئوال این است که آیا هنرمند باید فقط خودش را مقیّد کند به سنّت گذشتگان، یا به خودش این اجازه را بدهد آزادانه به هرکجا که احساسش و عاطفه‌اش پرواز کرد، برود؟ حالی دست داده و نوازندهٔ آگاه ـ ایرانی ـ فارغ از نام و ننگ و برکنار از خوشایند و بدآیند این و آن، هرکجا که دلش خواست می‌رود. بداهه‌نوازی، بـه یـك مفهـوم، یعنی همین! یعنی «آنچه می‌خواهد دل تنگت بگو»! من به این آزادی خیلی بها می‌دهم. هرکس، آنچه را صادقانه و اصالتاً در دل دارد، روی پرده ساز می‌آورد؛ بی‌هیچ ریا.

□ یعنی نوازنده حق دارد هرکجا دلش خواست برود؟

■ بله؛ در لحظه‌های سرمستی، قید و بند چه معنا دارد؟

□ شاید دلش خواست تا صبح عربی بزند!

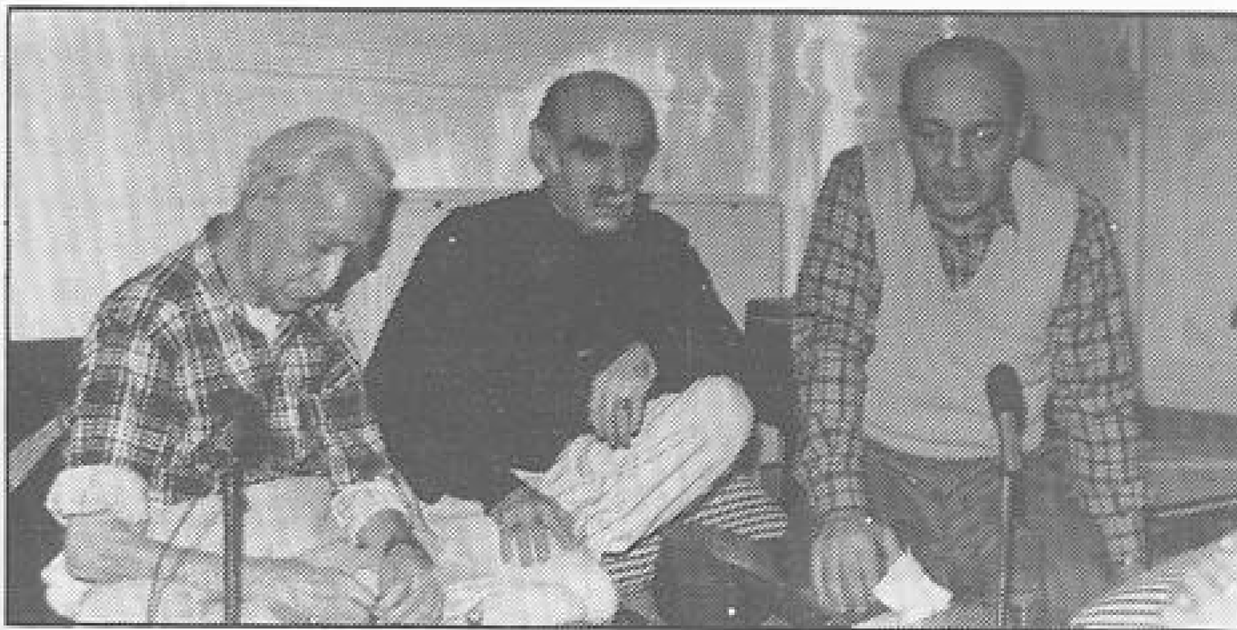
■ یك راه هست! وآن اینکه نوازنده «مهذب» باشد. یعنی هم اطلاعات و سواد کار را داشته باشد و هم تجربه و تکنیك و تدابیر نوازندگی را بداند و هم چارچوب کار، یعنی قلمرو اصیل موسیقی را بشناسد. اهل درد باشد. اهل معنا باشد دلش به عالم بالا متصّل باشد. اصالت و ملّیت و آئین سرش بشود.

□ و اگر اینها سرش نشود؟

■ هنرمند بزرگی نخواهد شد. آن وقت تو پای سازش نمی‌نشینی احترامش را نگه نمی‌داری. توی مجلّه بر می‌داری می‌نویسی: کارش اصالت ندارد؛ بازارگرمی می‌کند. دنباله‌رو «پسند عوام» است؛ و یا به قول دکتر صفوت «تسخیر احمق می‌کند».

□ پس شما معتقدید ارزشها را در موسیقی نمی‌شود دیکته کرد. باید افراد، خود به آنها دست یابند. یعنی به «تغییر و تحول درونی» معتقدید...

□ خوب بله. صدها نوازنده در گوشه و کنار این مملکت هستند. بعضی‌هاشان خیلی هم خوش درخشیدند، ولی دولت مستعجل بودند. بعضی‌ها دنبال پسند بازار رفتند و در پیچ و خم بازار و هیاهوی اهل دنیا گم شدند. زمانه و مردم صاحب‌نظرند که بهترین داورند؛ خیلی دقیقتر از این عزیزانی که نگران یك مضراب کم و زیاد هستند که مبادا تحریف از موازین موسیقی سنتی باشد. هنرمند کاذب نمی‌تواند راه به جایی ببرد. محدودهٔ کارش معلوم است. یك زمان کاباره بود و حالا هم مجالس شبانه است. مخاطبانش یك عدّه خوش گذران‌اند. در و تخته جور است! هر دو همدیگر را پیدا می‌کنند. هنرمندی که «نی ناش ناش» می‌زند کجا و عاشق دلسوخته‌ای که حریم ارزشهای هنری را پاس می‌دارد کجا؟ حبیب سماعی و پایور کجا و فلان نوازندهٔ هرزه گرد کجا؟ هنرمند بزرگ، عشقی بزرگ در سر دارد. غالب موسیقیدانان بزرگ ما یا اهل معنا هستند و یا به نوعی با عرفا و صوفیه در ارتباطند. خیلی‌هایشان تعلیمات باطنی دریافت کرده‌اند. آدم عاشق که معشوقش را نمی‌فروشد. چنین هنرمندی، هنر را به نوعی هدف می‌داند و اگر آن راوسیله کند، وسیلهٔ رسیدن به کمال و عالم معنا می‌کند. چنین هنرمندی، اگر دست به ساز ببرد، حرفی برای



● گیرم که برنامهٔ گلها اشکالاتی داشت؛ چرا مسوولان کنونی درصدد رفع اشکالاتش برنمی‌آیند و دوباره برنامه‌ای با همان استحکام تدارك نمی‌بینند

● هنرمند اگر میان مردم و در صحنه نباشد، مثل درختی خشك و پژمرده می‌شود

● برای مقابله با تهاجم فرهنگی، جز چنگ زدن به گنجینه‌های ملی راه دیگری وجود ندارد. اگر می‌خواهیم موسیقی مبتذل رواج پیدا نکند چرا از ظرفیتهای موسیقی سنتی خودمان استفاده نمی‌کنیم. مسوولان موسیقی باید فعّال‌تر برخورد کنند. بسیاری از جوانان ما جذب نوارهای وارداتی از نوع «لوس آنجلسی»اش شده‌اند.

● در «بداهه‌نوازی» نوازنده باید خود را به دست احساسش بسپارد. یعنی روایتگرِ صادق درون خود باشد. اگر دچار عُجب و غرورباشد، اگـر به مخاطبش فکر کند، بسا که از راه بازماند

● در دوران ما سبكِ «حبیب سماعی» معیار است. ما از طریق حبیب سماعی به سنت سنتورنوازی پیوند می‌یابیم. اگر به ریشه‌ها و سنتها نپردازیم از اصالتها دور می‌افتیم

گفتن دارد. نمی‌خواهد تو را به اعجاب وادارد. این است که از قیل و قال دست می‌کشد از آربژ و پاساژهای گیج‌کننده و تریل‌ها و پرش‌های آکروباتیک برای خودنمایی استفاده نمی‌کند. چرا؟ چون نحوهٔ اندیشیدنش فرق می‌کند. چون زیبایی و جمال در نظرش مفهوم دیگری دارد. درآن فقط احساس صرف وجود ندارد، تأمل و اندیشه هم هست. ساز هنرمندی که مراحل تهذیب نفس را پشت سر گذاشته، از همان مضرابهای اوّل او پیداست. تا روح هنرمند متکامل نشود، مضراب دلنشین در دست قرار نمی‌گیرد. صدای ساز به دل نمی‌نشیند. هنرمند اصیل می‌داند که چه باید بگوید. یکراست سراغ اصل قضیه می‌رود. چندان درقید فرم بیان نیست. مضرابها را روی مغز مخاطب نمی‌کوبد. آرام و متین شروع می‌کند و وقتی حرفش را بیان کرد، باز به آرامی دست از ساز برمی‌دارد. چنین هنرمندی معیارها را می‌شناسد و آزادی عمل او عین پایبندی به اصول است. بداهه‌نوازی او در پاسخ نیازی است.

□ این بحث در سایر زمینه‌ها هم مطرح است. می‌گویند الزام وتعهد هنرمند، ازبیرون نباید اعمال شود. به عبارت دیگر، هنرمندِ متعهد، هنرش هم متعهدانه است.

■ به هر حال، من با تحریف نغمه‌ها و غلتیدن به سمت ملودیهای بیگانه و برهم زدن شالودهٔ موسیقی سنتی سخت مخالفم. امّا معتقدم، در این زمینه، کار به افراط نباید کشیده شود. هر زمان، مقتضیاتی داردو دنباله‌روی صرف از خط‌مشی و الگوی گذشتگان، یعنی ماندن در بند تکرار و اگر کار به همین منوال پیش برود، چیزی بر مجموعهٔ سنتهای اصیل ما افزوده نمی‌شود و پیشرفتی هم حاصل نمی‌شود.

□ پذیرفتن این فرض که آنچه به عنوان سنت خوانده می‌شود، کمال مطلق است، بدین حکم می‌انجامد که هر تغییری را مترادف نقص تلقی کنیم.

■ امّا میدان فعالیت فراخ است و راه تا بیکران ادامه دارد. این روزها می‌شنوم که عده‌ای سنتور را بدون نمد می‌نوازند و در این شیوه، به الگوی حبیب و قدما نظر دارند. به نظر من این کار آنها نوعی قیاس مع‌الفارق است. اگر در گذشته، به علت نبود وسائل صوتیِ تقویت‌کننده، از مضرابهای لخت استفاده می‌شده، این دلیل آن نمی‌شود که امروز هم این شیوه را به کار بگیریم. من معتقدم که صدای سنتور به دلائل فیزیکی، ارتعاشهای آزاردهنده‌ای دارد و گاه صداها، درهم می‌پیچد. سنتور به اسبی وحشی می‌ماند که باید رام شود. نواختن با مضراب بدون نمد، گوش را آزار خواهد داد و باعث ملال شنونده خواهد شد. اگرورزنده و دیگران، از نمد و سایر تمهیدات برای تخفیف صدا و پژواک آن استفاده می‌کردند، علتش آن بود که



● اگر مطبوعات درست عمل کنند و اگر مسوولان، هنرمندانِ اصیل را از یاد نبرند، مردم دوباره هنرمندان اصیل خود را در صحنه خواهند دید

صدای آن را تلطیف کنند و به مضرابها شفافیّت بیشتری ببخشند وگرنه همه اساتید این شیوه را اختیار می‌کردند.

□ چطور است به درخشانترین سالهای فعالیت شما بپردازیم؟

■ به طور کلی، فعّالترین دوران هنری‌ام در زمینهٔ موسیقی برمی‌گردد به دههٔ سی و چهل. حدود سال ۱۳۳۵ برنامه «گلهای جاویدان» به همت و ابتکار مرحوم پیرنیا پا گرفت و به تدریج برنامه‌های دیگری تحت عنوان «گلهای رنگارنگ»، «گلهای صحرایی» (براساس ترانه‌های محلی)، «برگ سبز» و «شاخه گل» و بعدها «گلهای تازه» شکل گرفتند. همان‌طور که گفتم من با معرّفی شادروان رهی معیّری، غزلسرای مشهور، به برنامهٔ گلها دعوت شدم وتا اواسط دههٔ پنجاه با این برنامه همکاری داشتم و در کنار هنرمندانی چون مهدی خالدی، حبیب‌الله بدیعی، اسدالله ملک، جلیل شهناز، لطف‌الله مجد، حسین تهرانی، حسن کسایی، احمد عبادی، فرهنگ شریف، مرتضی‌خان محجوبی، جواد معروفی، و خوانندگانی چون بنان، حسین قوامی، محمودی خوانساری، عبدالوهاب شهیدی، شجریان، و تعدادی دیگر، به اجرای برنامه‌های متعدّد پرداختم، که هنوز جزء بهترین برنامه‌های اجرا شده در طول سالهای فعالیت رادیو ایران به شمار می‌رود. می‌خواهم بگویم چهل سال درکنار شاخصترین چهره‌های موسیقی این مملکت در مهمترین مرکز هنری کشور، به فعالیت هنری مشغول بوده‌ام. امروز که به آن سالها فکر می‌کنم، با تأسف از خود می‌پرسم حاصل این چهل سال تجربه کجا رفت؟ چرا این تجربه‌ها تداوم نیافت؟ واقعاً چرا فعالیتهای هنری ما هدف و غایتی را دنبال نمی‌کند و هر کوشش و تلاشی، به مجموعهٔ تلاشهای گذشتگان پیوند نمی‌خورد و در نهایت، چرا نسل جدید، ازاین همه تجربه استفاده نمی‌کند؟ البته من جوانان را مقصّر نمی‌دانم. آنها عاشقانه واز سر اخلاص به هر دری، سر می‌زنند. همین امروز شما شاهد بودید که چند نفر برای کسب تجربه به اینجا آمدند و با چه اشتیاقی به تذکرات و راهنمایی‌ها توجه می‌کردند. منظورم انتقاد از گسستگی تجربه‌ها و ناپایداری برنامه‌های هنری است. واقعاً برنامهٔ گلها چه اشکالی داشت؟ آیا جز این بود که همه مجریان آن، جزء برجسته‌ترین و اصیلترین چهره‌های هنری این مملکت بودند؟ نمی‌خواهم مطلق برخورد کنم و بگویم همه در حدّ اعلی بودند؛ امّا یقین دارم که اکثر آنها عاشق هنر و جلوه‌های معنوی آن بودند. حالا گیرم که برنامهٔ گلها اشکالاتی هم داشت؛ چرا مسؤولان کنونی در صدد رفع این اشکالات برنمی‌آیند و دوباره برنامه‌ای باهمان استحکام تدارک نمی‌بینند. تأسف من از این است که حاصل آن سالها ـ که هر روزش تجربه وهر لحظه‌اش خاطره بود ـ به دست یغما سپرده شد. می‌پرسم آن آتش، چرا خاکستر می‌شود. هنرمند اگر میان مردم نباشد؛ اگر در صحنه نباشد. و رودرروی مردم و نفس در نفس هنرمندان دیگر به کار و تلاش نپردازد، مثل درختی خشک و پژمرده می‌شود. هنرمند به انگیزه نیاز دارد. هنرمند باید در صحنه رشد کند. جای هنرمند در صحنه است و صحنهٔ اجراست که هنرمند می‌پرورد. امروز بسیاری از هنرمندان درجهٔ یك ما در کنج خانه‌هایشان تنها و منزوی مانده‌اند. هیچ کس از آنها سراغی نمی‌گیرد. قدمی برای بازگرداندن آنها به صحنه برداشته نمی‌شود. با این حال، روزی نیست که شاهد این انتقاد نباشیم که چرا سطح برنامه‌های موسیقی رادیو و تلویزیون و غیره این‌قدر پایین است. سطح برنامه‌ها را چگونه و چه کسانی می‌توانند بالا ببرند؟ جواب ساده است؛ هنرمندان ما می‌توانند و آمادگی آن را دارند که بهترین برنامه‌ها رادر بالاترین سطح اجرا کنند. همه جا این گلایه را می‌شنویم که بازار موسیقی مبتذل گرم شده است و بسیاری از جوانان ما جذب نوارهای وارداتی از نوع «لوس‌آنجلسی» آن شده‌اند. راستش من دیگر خسته شده‌ام؛ وقتی گوش کسی به این حرفها بدهکار نیست؛ بگذارید تلخِ تلخ به این همه شکوه‌ها بخندیم. گذر زمان همه چیز را روشن خواهد کرد. دنیا که در وجود ما خلاصه نشده. صبر باید داشت. صبر! حتی اگر روزگار ما به سر آمده باشد. این شعر را شنیده‌ای یانه؟ «زمانه با تو نسازد، تو با زمانه بساز!»

● با سپاس فراوان از همکاری و همراهی منوچهر حسن‌زاده

● «سلمان هراتی» از نگاه برادرش

دلی به پاکی بال کبوتر

■ محمّد هراتی ـ تنکابن

«سلمان» شاعری است که طی سالهای بعد از کوچ ناگهانی اش، به کرات صفحاتی از روزنامه‌ها و جراید را به هر بهانه به خود اختصاص داده است. خوانندگانی که پی گیر این گونه موضوعات هستند، مطالب مختلفی را از زوایای متنوع و نگاههای گونه گون دربارهٔ سلمان و شعرهایش، دیدند و خواندند. طبیعتاً آنها دوست دارند ناگفته‌هایی را هم درباره سلمان هراتی و شعر و چند و چون آثارش بخوانند.

نقد و بررسی فنی و تکنیکی شعر سلمان کاری است که از عهدهٔ اهل آن بر می آید و این حقیر را در این وادی دستی نیست. لاجرم از این بابت نمی توانم توقع خوانندگان محترم را برآورم. امیدوارم آنها که تعلق خاطری به ادبیات انقلاب و این مرز و بوم دارند، منصفانه به این مهم بپردازند. بنده، فقط در پاسخ به تقاضای دوستان، احساس خودم را از سلمان و شعرهایش می نگارم.

من شعر سلمان را از جهت محتوا به سه بخش عمده تقسیم می کنم و سعی می کنم تا با گشت و گذار در آثار او دریافت خودم را مدلل سازم. آن سه بخش عبارتند از:

۱ـ تفکر و اندیشه سلمان پیرامون حیات در شعرش

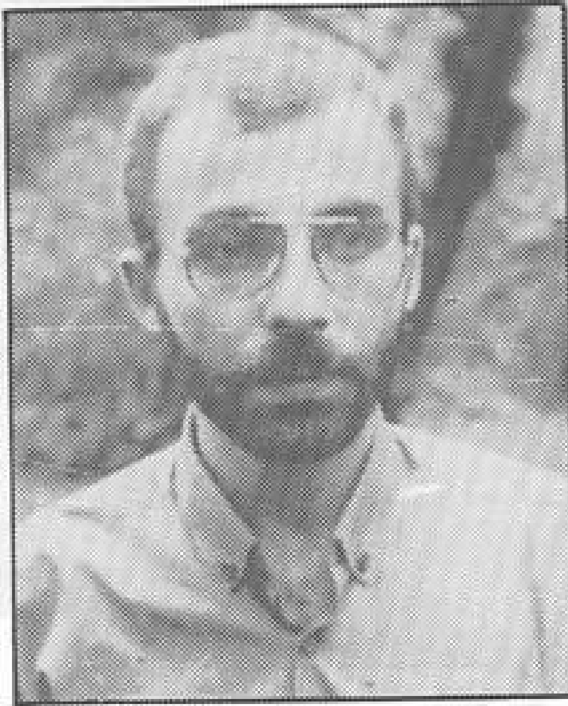
۲ـ لطافت و صفای عرفانی شعر سلمان.

۳ـ انقلاب واصالت‌ها (اجتماعیات) در شعر سلمان.

قبل از پرداختن به این مقولات، لازم می‌دانم به عنوان مقدمه، نکاتی را متذکر شوم.

نمی‌دانم خوانندگان محترم چه اندازه با این نظر توافق دارند که «شعر در یک نگاه کلی بیان و تعبیری از زندگی است که شاعر در طی سیر و سلوک شاعرانه‌اش به آن دست می‌یابد و به عنوان ره‌آورد سفر خود به مخاطبان عرضه می کند.» همان گونه که فلسفه مثلاً، بیانی از حیات است و می توان فیلسوفانه به تعبیر حیات برخاست، می‌توان از زندگی تعبیر شاعرانه هم کرد. قدر مسلّم این است که با انتخاب هر زبان باید به لوازم و خصیصه‌های لاینفك آن و حدود حریم خاصش توجه داشت. فی المثل، زبان فلسفی که سروکارش با برهان است، تخیل و عـاطفه را برنمی تابد، هم‌چنان که شعر در قالب زبان خشك و مستدل فلسفی، شعر بودن خود را از دست می‌دهد. با توجه به آنچه گفته شد، شعرها را می توان از این نظر به سه دسته تقسیم کرد.

الف) شعرهایی که کلکسیونی از صنایع و آرایش‌های لفظی و معنوی هستند و در قید صورت گرفتارند بی این که بخواهند یا بتوانند چشم انسان را به افقی بگشایند و پنجره‌ای را فرا روی انسان بنشانند. این شعرها در اثر افراط در رعایت جمال و صورت سخن شاعرانه، به تکراری خسته کننده و به



اصطلاح کلیشه‌ای می افتند و سرانجام هم جایی در میان آثار ماندگار برای خود باز نخواهند کرد.

ب) شعرهایی که درست نقطهٔ مقابل دسته اولند، به بهانهٔ هدفداری و محتواگرایی، و بیشتر به متنهای فلسفی و یا بیانیه‌های سیاسی شبیه هستند تا به شعر. سرایندگان این گونه اشعار، حاکمیت هرج و مرج و شکستن حدود و حریم را در شعر مجاز می‌دانند. اینها اگر چه حرفهایی دارند که قابل تأمل است، اما کمتر شعر گفته‌اند و عطش فطری زیباپسند انسان را در آرزوی نوشیدن جرعه‌ای ناب، ناکام می گذارند.

ج) شعرهایی که محتوایی عمیق را با صورت و بیانی شاعرانه در خود جمع کرده‌اند. نه به بهانهٔ تعالی گرایی تسلیم هرج‌ومرج طلبی و شکستن حریم‌ها در شعر شدند و نه به بهانهٔ زیباگرایی به وادی پوچی و تکرار و تکلف افتادند.

در این اشعار، اندیشه‌های بلند در ظرفهایی بلورین جای گرفته‌اند و درنمایی مخملین و لطیف چشم و دل را می نوازند و تسخیر می کنند. گاهی وقتها یك بیت از این اشعار، انسان را از خواندن چندین کتاب بی نیاز می کند.

در این میان خوانندگان شعرها از خواندن نمونه‌های دستهٔ اول احساس غبن و خسارت می کنند، و از خواندن نمونه های دستهٔ دوم هرگز مزهٔ لطافت کلام شاعرانه را نمی چشند. فکر می کنم یافتن نمونه‌هایی از این دو گونه شعر احتیاج به زحمت زیادی ندارد.

اما در مورد دسته و نوع سوم، اگر چه ممکن است این حرف به مذاق کسانی که خود را متولی شعر می‌دانند خوش نیاید، در میان آثار «معاصران» نمی گویم یافت نمی شود، امّا به سختی می توان آن را پیدا کرد. حقیر، خودم را شعرشناس نمی‌دانم و در این وادی صلاحیتی برای خود قائل نیستم، اما به عنوان کسی که می‌خواهد حیات را از منظره‌های مختلف ببیند، شعر می‌خوانم، همان‌گونه که برای یافتن سیمایی ناب از زندگی، به وادیهای دیگر هم سرك می‌کشم. و فکر می کنم زندگی آنقدر جدّی و ارزشمند هست که انسان چهره‌های گوناگون آن را بشناسد و از زوایای گوناگون به آن بنگرد و سرانجام ـ شاید بتواند ـ به تعبیری شفاف و ناب از آن برسد.

سلمان و شعرهایش:

تصور نکنید که بنده می خواهم به اصطلاح وسط دعوا نرخ تعیین کنم و با این مقدمه چینی‌ها به شعر سلمان نمرهٔ ۲۰ بدهم. می‌دانم که چنین قضاوتی عادلانه نیست. اما در یك قضاوت منصفانه می توان سلمان و شعرش را با توجه به نمونه‌هایی از آثارش (که کم هم نیستند) از زمره شاعران و شعرهای دسته سوم به حساب آورد. با توجه به این که شعر اگر چه از سالهای ۵۱ و ۵۲ پا به خلوت سلمان گذاشت، اما «زندگی شاعرانهٔ سلمان» مثل زندگی خودش خیلی کوتاه بود.

من با سلمان زندگی کردم، با او بزرگ شدم و هنوز وسواس او در انتخاب واژه‌ها و پشتکار او در مطالعه و دغدغهٔ خاطره او در کشف افقهای نو و دست‌یابی به زبان مستقل و اهتمام او به خلاقیت و پرهیز از تکرار در خاطرم هست. و خدا می‌داند آنچه که سلمان فرصت بروز یافت، همهٔ سلمان نبود و نیست. او اگر فرصت می‌یافت با آن خلاقیت و استعداد و حرکت مستمر تکاملی و رو به پیش که در آثارش پیداست می توانست بیش از اینها در ادبیات ما بدرخشد و من هرگز نمی‌توانم دریغ خود را در غم از دست دادنش کتمان کنم.

چقدر او را مصداق این قطعهٔ کوتاه سرودهٔ خودش می بینم:

بهار آمد از کوه انبوه / شکفتن شد آغاز / دریغا که من چون زمستان سردی / به پایان رسیدم.

سلمان در شعرهایش دو دوره را پشت سر گذاشت و در نخستین گامهای دورهٔ سوم با پرواز ملکوتی اش همه را غافلگیر کرد.

الف) دوره سیاه مشق‌ها و تجربیات اوّلیه

ب) دورهٔ تاثیرپذیری‌ها و تکیه بر محتوا

ج) دوره دست‌یابی به زبان مستقل و جمع بین قالب و محتوا که متاسفانه با شروع دوره سوم و ارائه آثاری ارزشمند عمر او هم به پایان رسید

اندیشه و تفکر در شعر سلمان:

سلمان اهل تفکر بود و علیرغم سیمای خاموش و ساکت و سر به زیر خود، درونی موّاج و غوغایی داشت. او شعر را برای تفنن و سرگرمی نمی خواست. حیات را هدفدار می‌دید و در واقعیت‌های هستی تعمّق می کرد. اگر لب به سخن می گشود برای سیاه کردن دل روشن و سفید کاغذ نبود، می‌خواست چیزی بگوید این امر تقریباً در تمامی آثارش حضوری روشن دارد. او سعی می کرد در نگاه به واقعیت‌های هستی ما را از توقف در ظاهر بازدارد و از قانع شدن به تماشای سطحی عبور داده و به تامل وادارد. و از هر فرصتی برای طرح اندیشه‌ای استفاده می کرد: بهار / از حیطهٔ تماشای صرف بیرون است / بهار / فلسفهٔ ساده‌ای است / برای آن که بدانیم / زمین عرصهٔ کوچ است / و غفلت آه غفلت / چه دریغ مطوّلی دارد. (مجموعهٔ از آسمان سبز ـ ترانه‌های بعثت سبز)

او در واقعیت و متن هدفدار هستی چیزی را زشت نمی‌دید، او مرگ را هم زیبا می‌دید و حتی زیباتر از زندگی. نه از آن جهت که زندگی را پوچ بداند و از فشار دردهای رمانتیکی از زمین و زمان شکوه کند: بودن ضرورتی است / چنان که زمستان / و مرگ ضروری‌تر / آنسان که بهار / بهار آمده است / چه گلی بر سرخویش زدی / ای سرگردان / اگر به مرگ اعتماد

کنی/ معادجاذبه ایست/ که تو را برمی انگیزند/ سبزتر از هزار بهار/
(از آسمان سبز ـ ترانه‌های بعثت سبز)

در آخرین سروده‌هایش شعری تکان دهنده است با عنوان «من هم می‌میرم». سلمان اگر حرفی داشت، شعر می‌سرود. شعر نمی‌گفت تا از دیگران عقب نماند و فقط بر حجم آثارش بیفزاید. او مثل انسانهای سرگردانی نبود که نمی‌دانند چه می‌خواهند و لاجرم همه جا پرسه می‌زنند و زندگیشان شبیه به یك سوپرمارکت است که متناسب با ذائقه مشتریان جنس عرضه می‌کند، و به همه ذائقه‌ها هم می‌خورند. موجوداتی که فقط وقت می‌گذرانند و وقت دیگران را هم می‌گیرند. حسابی حرف می‌زنند اما یك کلمه حرفِ حسابی نمی‌زنند. زندگی برایشان سرگرمی است. اگر غمی دارند، آنقدر حقیر است که از انسان بعید است و اگر خوشند، خوشیهای بی مزه و خنکی است که حال انسان را به هم می‌زند. و در یك کلام کسانی که می‌خواهند فقط یك جوری زندگی را بگذرانند و به مضمون آن توجهی ندارند. این گونه ذائقه‌ها و افراد که جهان بینی شان تا نوك بینی شان است و به ابتذال خو گرفته‌اند، از تفرج در آثار سلمان خسته شده و دست خالی برمی گردند. شعر سلمان از این جهت سرشار از اندیشه های بکر و بلند است:

جهان، قرآن مصور است/ و آیه‌ها در آن/ به جای آن که بنشینند، ایستاده‌اند/ درخت یك مفهوم است/ دریا یك مفهوم است/ جنگل و خاك و ابر/ خورشید و ماه و گیاه/ با چشمهای عاشق بیا/ تا جهان را تلاوت کنیم/
(از مجموعه دری به خانه خورشید ـ نیایش واژه‌ها)

لطافت و صفای عرفانی در شعر سلمان:

شعر سلمان به دلیل تعلق خاطرش به ارزشهای توحیدی و با توجه به جایگاه والای انسان در دین که خلیفه خدا و مظهر و مربوب اسم اعظم است، نمی‌توانست از لطافت و صفای عرفانی برکنار بماند. عرضم از این عنوان این نیست که سلمان را یك عارف به مفهوم مصطلح آن قلمداد کنم. اما آنها که او را دیده‌اند و شعرهایش را خوانده‌اند می‌دانند که جویبار زلالی از صداقت، صفا، صمیمیت، و معنویت معصوم در شعر سلمان و سیمای او جاری بود. او گاهی همصدا با شبان مثنوی جلوه هایی از آن حال درونی را نشان می‌داد:

من همان شبان عاشقم/ سینه چاك و ساکت و غریب/ بی‌تکلف ورها/ در خراب دشتهای دور/ در پی تو می‌دوم/ ساده و صبور،...

و گاه با نیایش واژه‌هایش تصویرهایی از شهود عرفانی و سادگی و صفا را ترسیم می‌کند. و با زبانی که از شدت صمیمیت از هرگونه تصنع و تکلف به دور است، دریچه‌هایی به فراسوی خاك به روی انسان می‌گشاید:

گاهی آنقدر واقعیت داری/ که پیشانی‌ام/ به یك ابرسجده می‌برد/ به یك درخت خیره می‌شوم/ از سنگ‌ها توقع دارم/ مهربانی را/ باران برکتفم می‌بارد، دستهایم هوا را در آغوش می‌گیرد/...
(دری به خانه خورشید ـ نیایش واژه‌ها)

سلمان پیش از سرودن نیایش واژه‌ها که از آثار روزهای آخر عمر کوتاه او بود، نیایش گونه‌ای با عنوان «پندار نیك» دارد، از مقایسه این دو که هر کدام مربوط به زمان جداگانه‌ای است می‌توان تعالی مستمر سلمان را هم فهمید. تعالی روحی که با تعالی و تکامل شعرش همگام بود:

دریغا از تو بجز نامی/ هیچ نمی‌دانم/ از این پنجره/ که پیش روی من نشانده‌ای/ یك شب به خانه من بیا/ خدا.

یك شب از این دریچه بیا/ تنم را/ در چشمه نور می‌شویم/ برهنه تر از آب/ از پله‌ها بالا می‌آیم/ آنگاه در برابر تو خواهم مرد/ کی می‌آیی.

همین سلمان درجریان صیقل دادن جان و عرق‌ریزان روح دُر روزهای آخر عمر چنان است که گویی مطلوبش را به چنگ آورده است. هم خود دگرگون می‌شود و آنقدر بزرگ می‌شود که در زمین جا نمی‌گیرد و هم شعرش حال و هوای دیگری پیدا می‌کند و می‌گوید:

دیشب آنقدر نزدیك بودی/ که پنجره از شادیم نمك می‌چشید/ و لبخندم را دامن می‌زد/ من مشغول تو بودم/ نیلوفری از شانه‌های من روئید/ و از پنجره بیرون رفت. (دری به خانه خورشید ـ نیایش واژه‌ها)

انقلاب و اصالت‌ها (اجتماعیات) در شعر سلمان

پیروزی انقلاب اسلامی در بهمن ماه ۵۷ منجر به دگرگونی‌های عمیقی در عرصه‌های مختلف جامعه گردید از جمله عرصه‌های این تحول، ادبیات و به ویژه شعر بود. انقلاب ادبیات خاص خودش را می‌طلبید. امروز دیگر مفهوم «ادبیات انقلاب» مفهومی آشناست. و به همت و پایمردی تنی چند از نویسندگان و شاعران مسلمان و متعهد به عنوان یك واقعیت تردید ناپذیر جایگاه ویژه‌ای را در ادبیات این مرز و بوم به خود اختصاص داده است. اهمیت کار چه از جنبه کمی و چه به لحاظ کیفی چنان است که نمی‌توان به سادگی و بی اعتنا از کنار آن گذشت. هر چند مغرضان سعی در کم‌رنگ نشان دادن آن دارند و با سکوت خود می‌خواهند آن را از ارزش و اعتبار بیندازند.

سلمان که خود از شاعران دهه نخست انقلاب بود و از نظر زمانی در مرحله‌ای قرارگرفته بود که جامعه ما در تب و تاب دفاع از اصول و آرمانهای مکتبی خویش، حال و هوای خاصی داشت، نمی‌توانست ناظر بی‌تفاوت آن همه حماسه‌ها و درد و داغها و مظلومیت‌ها باشد و لب از لب بازنکند. به همین جهت موضوع انقلاب و ارزشهای آن بخش اعظم شعر سلمان را تشکیل می‌دهد. به طوری که یك نگاه گذرا و اجمالی به شعرهای دهه اول انقلاب، نشان میدهد که .او نسبت به دوره کوتاه عمر شاعری‌اش بیشترین اثررا دراین زمینه از خود به جا گذاشته است. و از این جهت از شاعران موفق و تاثیرگذار انقلاب است. و پیدا کردن رد پای سبك و زبان و شیوه کار سلمان در آثار دوره انقلاب کار دشواری نیست.

شعر سلمان در این دسته از کارهایش نیز، شعری متعهد و موضع داراست، حرافی و لفظ پردازی بیهوده نیست، دردآلوده است. در این گونه شعرها سلمان در کنار مردم اشك می‌ریزد. فریاد می‌زند، قیام می‌کند، خضوع می‌کند، عشق می‌ورزد، درد می‌کشد، حماسه می‌سراید، از شهدا می‌گوید، به جبهه می‌رود از امام(ره) و غربتهایش می‌گوید و زبان مردم رنجدیده و مظلوم و محروم این آب و خاك می‌شود.

ای ایستاده در چمن آفتابی معلوم/ وطن من/ ای تواناترین مظلوم/...بگذار گریه کنم/ نه برای تو/ که نام خیابانهایت را شهیدان برگزیده‌اند/ کی می‌توان از سادگی تو گفت/ و هم/ به دریافت خرمهره نوبل نائل آمد/ من فرزند مظلوم توام/ مثل تو ساده/ که هیچ کنفرانس رسمی او را نمی‌پذیرد/ و شعر من.../ زمزمه‌ای که مظلومیت تو مرا آموخته/. (از آسمان سبز، دوزخ و درخت گردو)

در این گونه اشعار، سلمان در دفاع از انقلاب و ارزشهای آن رودرروی تبرداران و تبهکاران می‌ایستد، و هرگز به بی‌عدالتی لبخند نمی‌زند، هرگز به ناجوانمردها دست نمی‌دهد، هیچگاه درکنار بی‌مروت‌ها قرار نمی‌گیرد، لحظه‌ای برای عافیت‌اندیشان دست تکان نمی‌دهد، هرگز به مردم خویش پشت نمی‌کند. شعرهایش منظومه‌ای از غم و لبخند، حماسه و عشق، فریاد ودردونگرانی و امید است.

گردبادهای مسموم می‌آیند/ و می‌روند/ تا باور باغ را مچاله کنند/ اما تو می‌درخشی/ و دریاها می‌خروشند/ و درختان از باوری تازه سبز می‌پوشند/ (دری به خانه خورشید ـ شرح موارد حساس) دامن سخن را همین جا بر می‌چینم و با طلب مغفرت از خداوند برای روح لطیفش این مقال را با ابیاتی از غزلی سروده او با عنوان «خواهش شکستن» به پایان می‌برم:

چنان درخت در این آسمان سری داریم
برای حادثه دست تناوری داریم
وفور فتنه اگر هست آسمان با ماست
که چشم لطف زدنیای دیگری داریم
برای رفتن از اینجا میان سینه تنگ
دلی به پاکی بال کبوتری داریم

قاصد ساده بهاران

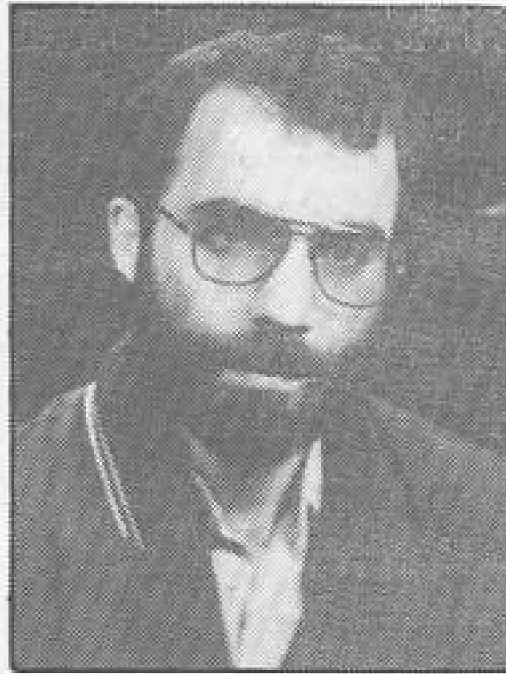
چشمهایش چو چشمه ساران بود
همصدا با صدای باران بود
از دلش شعر آب می‌جوشید
در ترنم چو آبشاران بود
از لبانش شکوفه می‌بارید
قاصد ساده بهاران بود
بردوبیتی و دل بنا می‌کرد
نغمه اش راز داغداران بود
بر سیاهی چونور می‌شورید
آسمانی ستاره باران بود
داغ گلهای باغ را می‌دید
سوگوار فراق یاران بود
ساقه های ظریف احساسش
زخمی نیش ساقه خواران بود
گرچه پاییز سرد او را برد
از تبار گل و بهاران بود.

محمدهراتی

● نگاهی به ذهن «سلمان هراتی»

قدکشیدن درهوای عشق

● تیرداد نصری ـ تنکابن



عناصر اصلی سامان دهندهٔ «ذهن» و هنجارهای «زبان» سلمان، در مجموعهٔ اول او ـ از آسمان سبز ـ به تعلق خاطری ویژه گواهی می‌دهند. گواهی بر این که در بازی ظریف و سریع «ذهن» و «زبان»، بیان ذهن مقدم‌تر از «زبان» انگاشته شده و گویی «زبان» برای سلمان فقط از پس پشت «ذهن» هویتی داشته و رشد می‌یافته. برای سلمان زبان قبراق و یا لغزنده تفاوتی نداشت.

و آیا این ویژگی شعر پس از انقلاب نبود؟ شعری که در خون خود «عادات و ایدئولوژیهای شعری ۴۵ تا ۵۷، همچون موج نو، حجم و ناب» را به همراه نداشت و یکسر، بر فراز سر همهٔ جریانها و عادات هنری این مقطع ۲۰ ساله به پرواز درآمده بود؟ پروازی که اگر بااصطلاح «طبیعت اجتماعی شعر معاصر» نام‌گذاری نشود و بر آن توقف جدی انجام نپذیرد، امکان هر نوع تحلیل ملموس و جامع تاریخ شعر ما از تحلیل گر و ناقد و خوانندهٔ میانسال سلب خواهد شد.

به هر حال برای پرهیز از نتیجه‌گیری کلّی درباره نسل سلمان هراتی و به خاطر گریز از دام کلّی گویی، باید به همان عناصر سامان یافته و شاخص «ذهن» یا محتوای شعرهای سلمان بازگشت، تا با هم بر ثابت‌ترین عنصر ذهن او یعنی «عشق» نگاه دقیق‌تری بیندازیم.

«عشق»، عنصر ثابت و نقطه آغازین حرکت سلمان

عشق! با همهٔ نظرگاههای کلّی موجود در شعرا و حتی شاید کلّی‌تر از آنچه فی‌المثل در غزل سبک عراقی به بیان آمده! آیا می‌توان گفت که سلمان نوع (ژانر) «تغزّل» را از طریق تماس با رباعیات و دوبیتی‌ها، درونی خود کرده بود و نه مثلا از طریق تماس ممتد با غزل حافظ؟ غیبت یك سلسله از ویژگی‌های ذهن و زبان حافظ در غزلیات و رباعیات سلمان این احتمال را تقویت می‌کند، اما موضوع اصلی این نیست که او با توسل به چه راههایی به «عشق» قدم نهاده. موضوع اصلی همان «حضور عشق» است در ذهن سلمان:

ـ «دنیا به عشق به محتاج است و نمی‌داند.←(دوزخ و درخت گردو)

ـ بیا و مرا با عشقی ابدی هم آشیان کن.←(پدار نیك)

ـ زین پیش هرچه بوده‌ام، عاشق نبوده‌ام.←(در کوچه‌های گریه و هیچ)

ـ چگونه می‌توان به انکار عشق برخاست؟←(بر قله‌های انتظار)

ـ بدان که جولان شیطان / به طلوع عشق نمی‌انجامد.←(همان...)

ـ انکار عشق / اقرار فضاحت آن دلی ست / که چشم از روشنی بر می‌دارد.←(همان...)

و این نمونه‌ها، نه تنها نشانه‌ای از حضور بالنسبه وسیع «صورت ازلی عشق» در ذهن سلمان هستند، بلکه به موازات این حضور، مهمترین «محتوای ادبی» شعر سلمان را هم تشکیل می‌دهند و به همین شش نمونه نیز محدود نمی‌شوند. برای سلمان «عشق» تولّد یك «آغاز» است ـ و یا آغاز یك «تولد» در حیطهٔ ادبیات.

شاید که به عشق نیك اندیشه کنیم
فرهاد شویم و عاشقی پیشه کنیم

احتمالاً این بیت، با آن ایهام موجود در قید «شاید»، به معنای «اگر» و «شاید» به معنای شایستگی ـ و لحن حکمتی شاعر، تداعی کنندهٔ ذهن تغزّلی شاعری کلاسیك باشد، اما تمامی این لحن و آن زیرکی زبانی و متن تغزّلی این بیت، از رباعی «عشق» سلمان بود در آخرین برگهای «از آسمان سبز» در دوبیتی های پایان کتاب هم، همین درونمایه و تم، تکرار شده است:

غم عشقی که در خود می‌نهفتم
شبی آن را به چشم خسته گفتم
دل من مثل ابری گریه سر داد
«سحر شد مثل خورشیدی شکفتم»

و بر حسب اتفاق، همین رباعی گویی روایتی از همان «تولد یك آغاز»ی ست که به آن اشاره رفت. و در عین حال نشان‌دهندهٔ اشراف وسیع سلمان است به تولّد و تحوّل و تکامل خود. سلمان در حین گردش درونی و اعلام فهرست گونهٔ عناصر درون خود ـ که بر اوّلین و مهمّترین آن نام «عشق» نهاده ـ حتی به این نکته نیز وقوف دارد که: عشق، به سادگی دست یافتنی نیست (به الگوی فرهاد؟) اما با همهٔ این آگاهی‌ها:

تو را ای عشق من شفاف دیدم
تو را چون چشمه‌های صاف دیدم
«به دنبال تو گشتم پیر گشتم
تو را در پشت کوه قاف دیدم»

و عاشق هم، آنگاه که لحظه‌ای در خود مکث می‌کند، سر فرود می‌آورد، می‌اندیشد، و «گمان» و «وهم» بر او چیره می‌آیند. به وردگونه‌ای نیازمند می‌شود تا اشباح تلخ دور و بر را پراکنده کند:

اگر ای عشق پایان تو دور است
دلم غرق تمنّای عبور است
برای قد کشیدن در هوایت
دلم مثل صنوبرها صبور است

اما اگر تعریف دقیق یا «تصویر و توصیف» دقیق این عشق ـ جدا از مناسبات محور (من / عشق) مطالبهٔ هر خواننده باشد از شاعر، سلمان اما نیازی به ارائهٔ جزئیّات بیشتری از محور (من / عشق) نمی بیند: در روح شرقی شعر از فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ و به همین سیاق از سبك هندی تا مشروطه و تا همین اواخر، تعریف ویژه از عشق، به مقوله‌ای تاریخی ـ فرهنگی برمی گردد و «عشق» گذرگاه و محل ارتباطی است که شاعر و مخاطب ـ هر دو ـ به گونه‌ای از آن می‌گذرند که گویی به همهٔ دست‌اندازها و پیچ و خمهای این گذرگاه، با توسّل به رمز این واژه، مسلطند. امّا شاعر معاصر بودن، روایت مکرّر و کلّی «تغزّل ـ عرفان» را در سلمان بر نمی‌تابد [از یاد نبریم که «عشق» برای سلمان به قرینهٔ نوع و بافت کلام، رمانتیك نیست] و در عین حال به یاد داشته باشیم که برای سلمان ـ با استعانت از دیدگاه نشانه‌شناسی «بارت» ـ «عشق» همان «قلمرو پراکندگی یا حاشیه امن» است و «شکلی از امور گوناگون در اجرای یك واحد». ولی اگر زندگی شخصی و زندگی اجتماعی سلمان، قدرت تهیه یك زبان شسته و رفته ـ و در عین حال روایتی ـ از «عرفان» را از او سلب می‌کند، برای وی چه باقی می‌ماند جز دست به کار شدن؟ و سلمان به ناچار دست به کار می‌شود ـ دوبار ـ تا از بن‌بست تهیهٔ «زبان مناسب» بیرون برود و شعر را جایگاه نفس کشیدن و زندگی خود کند. یکبار «عشق» را از دیدگاه معاصر و توصیفی، بیان می‌کند (الف) و یکبار هم خود را از «حاضر عشق» به «غایب نفرت» حرکت می‌دهد.(ب)

الف) در توصیف دقیق از عشق کلّی، عشق این بار مفهوم وطن را می‌یابد:

ای وطن من، ای عشق!
ای اجتناب ناپذیر
باید تو را سرشار بود ـ به قدر آفتاب ـ

و اگر این توصیف از صفحهٔ ۶۱ کتاب «از آسمان سبز» انتخاب شده، نه به معنی طرح ناگهانی دلمشغولی‌های محسوس اوست، که «وطن» و «عشق» از همان صفحهٔ اول مجموعه به گونه‌ای عجین شده یا هم، حرکت می‌کنند:

وطن من! / ای تواناترین مظلوم / تو را دوست می‌دارم...
مرگ در کنار تو زندگی ست /... دریاهایی (داری) با جبروت عشق
هماهنگ. / من فرزند مظلوم توام /... و شعر من /

زمزمه‌ای ست که
مظلومیّت تومرا آموخته

(فرازهایی از شعر دوزخ و درخت گردو)

حالا دیگر «حاشیهٔ / من» دایره‌ای بسیار وسیع تر از پیش است و اجراهای متعدد از «عشق»، متنوع تر. حالا دیگر «زبان» تابعی است از «ثابت ذهن» و در ارتباط با «اجراهای متعدد». و ذهن سرزنده از عشق، «زبان» شاعرانه را بر هر آنچه که شکار شود می برَد و می دوزد و بر تن شعر می کند، بی که فرصت دهد «زبان» گاهی به گونه‌ای مستقل به کشف زاویه‌ای از زوایای پنهان جهان شعر قدم پیش بگذارد... پیش تر هم گفته شده بود که «زبان» برای سلمان از پس محتوا می آید و متغیری است از محتوای ثابت شعرهای او.

نمونه‌ها هم متعددند:

در توصیفی از گذشته: ... سال قحطی چشم تو / آسمان آیینهٔ تمام نمای دق بود / ... عشق، حرام بود

(ای پاسخ سپید)

و در توصیف سپهری: ... دست بر شاخهٔ عشق روی در پنجره داشت

(از خواب همیشهٔ علف)

در توصیف «تو»:

تو مثل ستاره / پر از تازگی بودی و نور
و در دست انگشتری بود از عشق

(یادهایت)

و در توصیف حماسی از «امید و ظفر»:

از اشك عاشقانهٔ خورشید در کویر
نیلوفر امید و ظفر قد کشیده است

(تا کومه‌های آبی دریا)

نمونه‌ها و اجراها متعددند:

خبر می آورد که:...

جز گریه‌های خالص دلدادگان عشق
هر های های دیگری آنجا غریب بود

و حسرتمندانه آرزو می کند که:

کاشکی...
تا بپویم وسعت عشق تو را
مرکبی از نسل طوفان داشتم

و نگاه فلسفی به «عشق» می اندازد که:

... تا فهم لحظه‌های عدم در حریم عشق

از ابتذال ممتد کاشانه‌ها گریخت

ـ که «ابتذال» و «مرداب» و... را در بررسی عنصر «نفرت» در شعرهای سلمان مجدداً به تماشا خواهیم ایستاد.

و اوج و انتهای حرکت از «غایت عشق» به «مبدأ نفرت» در شعر (با آفتاب صمیمی) کتاب اوّل، دقیقاً حرکتی است از مجرّد «واژه» به محسوسات جهان خاکی، شعری پر از طنین عشق در چهرهٔ مردم روی زمین، شعری تماماً حکایت عشق و انباشته از «عزاداری هر سال عاشورا / در مسجد بی سقف آبادی» و «مردان مزرعه و کار / که بالوبردوش از ابتدای آفتاب بر می گردند...»، شعری لبریز از «میدان شوش / کوره پزخانه‌ها / مزرعه‌ها و نهرهای قدیمی / و تنور نان»، «فشنگ و صلوات / و گیوهٔ پاره» «شبهای جمعه و بهشت زهرا» و «مالکم ایکس» «درخت بائوباب» «خالد اسلامبولی» و «بابی ساندز» و «اردوگاههای فلسطینی» و... و پنجره‌های بعدی و گل‌های محمدی. و همه هم در یك شعر. آیا به راستی «همهمهٔ عشق» را در این شعر نمی شنوید؟ در اوایل مقاله هم اشاره‌ای بود به متن (ادبی / عرفانی) به مثابهٔ تکیه گاه اصلی سلمان، اما تا این لحظه از نگاه مجدد به شعرهای کتاب اول سلمان، آنچه که از همه چشمگیرترست «ادغام نشانه‌های ادبی است با نشانه‌های عرفانی»؛ نشانی از مرز و جدایی این دو نوع از نشانه‌ها نیست و گویی (ادبیات / عرفان)، که در چشم انداز واضح خود همان (عشق / خدا)ست، دو روی یك سکه اند بی هیچ تفاوتی. شاید هم از چشم سلمان بین دو روی این سکّه تفاوتی نمی توان یافت و یا... و یا چیزی شبیه به، در چشمهای سلمان، مانع تماشای واقعی و ملموس تر است؟ هرچه هست، جایی در مجموعهٔ از آسمان سبز، شعری هست که در آن، سلمان در (این / همان) میان (عشق / خدا) مرزی می یابد که اگر پیش از این از چشم ادبی شاعر پنهان بود، اما نگاه صریح و قاطع درون شاعر، آن را شکار کرد تا تکلیف تفاوتهای دو سوی عشق/خدا آشکارتر گردد. ادامه این خط کشی در مجموعهٔ دوم سلمان، دلمشغولی اصلی است، اما در مجموعهٔ نخستین، شعر «بندار نیك» حاصل توّجه اوّلیهٔ سلمان است به این «دقت در ارائه احساس». شعری که تمامی آن گلایه شاعرانه‌ای است از خود و خویشتن خویش در گفتگو و راز و نیاز با خدا؛ شاعر رو در روی خدا می نالد که:

«...دریغا / از تو به جز نامی / هیچ نمی‌دانم» و «...اینجا نه اینکه تو نیستی / من کورم» و می سراید که «...از این پنجره / که پیش روی من نشانده‌ای / یك شب به خانهٔ من بیا، خدا!» و اگرچه شعر با تقاضای «بیا و مرا با عشقی ابدی هم آشیان کن» پایان می گیرد، امّا این «یافتهٔ اکنون آشکار» که در مجموعه اول تنها در یك شعر کاملاً حضور دارد در مجموعهٔ «دری به خانهٔ خورشید» تبدیل به ۱۵ شعر (نیایش واره‌ها) می شود و چنان زبان شاعرانه و فرم شاعرانه‌ای با خود به همراه دارند که اگر خواننده از عنصر ثابت ذهن سلمان و مسیر تحول و حرکت آن آگاه نباشد، بی شك به این نتیجه دست خواهد یافت که گویا «زبان» و «فرم» سلمان است که «ذهن» او را ساخته و پرداخته. در حالی که چنین نیست و همه می‌دانیم که سلمان در ادامه زندگی شاعرانه‌اش، اگرچه از فرمهای ساده‌تر (بر اساس تداعی‌ها) به فرمهای پیچیده‌تر گرایش یافت ـ شعرهایی متکی به ایجاز، و کوتاه‌تر ـ اما آنچه که فضای صمیمی شعرهای او را ـ همچنان ـ تر و تازه نگه می‌داشت همانا «تداوم اندیشه»‌ای بود که نخستین بار همراه با آن به جهان شعر قدم نهاد. این اندیشه، در عین داشتن ملاحظات تکراری در خود، در ادامه حیات شعری سلمان و به خاطر اطمینان سلمان به قدرت رهبری کنندهٔ محتویٰ، فرصت خوبی را در اختیار او گذاشت تا به مسألهٔ «زبان» و «فرم» هم بپردازد؛ فراتکنیك موجود در نیایش‌واره‌ها، میدان آفرینش‌های سلمانتند در حیطهٔ «زبان» و «فرم» ـ در مقوله‌ای که بنا نبود به آن بپردازم ـ و من نیزدر همین جا از حاشیهٔ آن‌ها می گذرم تا بسامدگیری ساده ولی تقریباً پر معنای زیر را ارائه دهم: تعداد مضامین مربوط به «عشق» ـ در کتاب اول ـ ۲۱ مضمون در ۱۲ شعر سپیدند که به ۵ مضمون در ۳ شعر سپید ـ در کتاب دوم ـ کاهش می یابند و در بخش کلاسیکهای دو کتاب، حدوداً بدون تغییرند (۱۷ مضمون عشق در کلاسیکهای کتاب اول و ۱۵ مضمون هم در کلاسیکهای کتاب دوم. این بسامد نشان می‌دهد که سلمان در شعرهای سپید کتاب دوم جایی برای تجلّی این دلمشغولی عمدهٔ خود نمی‌یابد ـ در همان کتاب اوّل او، توقف بر روی ۲۱ مضمون مشترك از «عشق» هم ـ اگر پی گیری شود ـ به خوبی نشان می‌دهند که بار معنوی ـ مجرد عشق عمدتاً با شمایل زمینی ـ محسوس عشق تعویض شده‌اند و در این تعویض، عاشقانه‌های سلمان، در دامنه‌های عادی‌تر و شلوغ زندگی سرریز می‌شود. با چهره‌هایی برآمده از:

میرزا کوچك خان، گالش (... من مست لحظه‌های بی‌ریای توام گالش!... مثل غروب عمیقی گالش!) و(... یك کلّهٔ درشت نور در جان من... / با تشییع هر شهید / تکثیر می شود) و مادران دردمندی که (تنها دوست آنها آسمان بود) و آنانی که (در همیشه‌ای از بهار ایستاده اند / بی مرگ) و ... و ناگهان پرشی به جهان هول ونفرت، جهانی دست نخورده، بکر و هول آور، و ناگهان [...باید حنجرهٔ بدی را فشرد] همراه با بوی مرداب و نفرت از مرداب (رکود مردابها / لجن هزار مرداب / رخوت مرداب / جسارت مرداب) و نفرت از کسانی که (پیمان به قتل آفتاب بستند) از (انسان واژگون و کج و معوج) و (سطل زبالهٔ کاپیتالیسم) و (اختلاط گرگ و میش) و (خنجر تارفیقان) و (کسانی که معلوم نیست با چه نیّتی به جبهه کمك کردند) و (صاحبان ویلا در شمال) و نفرت از آجیل‌ها (... می ترسم /آجیلها غافلمان کنند) و نفرت از (خوش رقصان) و (آرامش موقّت) و کسانی (در حضور، مهربان ـ در پنهان، دشنه به دست) و نفرت از (میل مبتذلی که ما را مدام به جانب بی خودی و فراموشی می‌برد) و (مردم اهل صف مرغ و متکّا)، و (من از حضور این همه بیخودی در خانه‌ام متنفّرم)، و دلتنگی از (یکنواختی دیوارها) و پرخاش به (آسایش، که از مقصد دورمان می کند) و گرفتگی از (نور نئون‌ها که زیر آن آسمان پیدا نیست) و همچنان، نفرت از (ماه‌واره‌های دروغپرداز) و (کفتران سیاست پیشه) و (روسیهٔ تاکنون ۴ بار در افغانستان غلط کرده) و (اریستوکراتهای بار انداخته بر پلّه‌های سازمان ملل) و بخصوص و بخصوص اگر بخواهید همچون متن سراسر تغزّلی ـ زمینی (با آفتاب صمیمی) که در آن همهمهٔ عشق به وضوح شنیده شد، اینبار اما رسوا شدن ابتذال وریا را ببینید، به دومتن سراسر نفرینی ـ زمینی «دنیا در باتلاق تقلب ـ ص ۷۵» و «یك قلم ناسزا به محتکر، قربتاً الی الله ـ ص ۹۱» مراجعه کنید که اوّلی نگاه برون مرزی و دومی نگاهی درون مرزی است به ابتذال و حقارت و مردابی که حول (عشق / خدا) پرسه می زند.

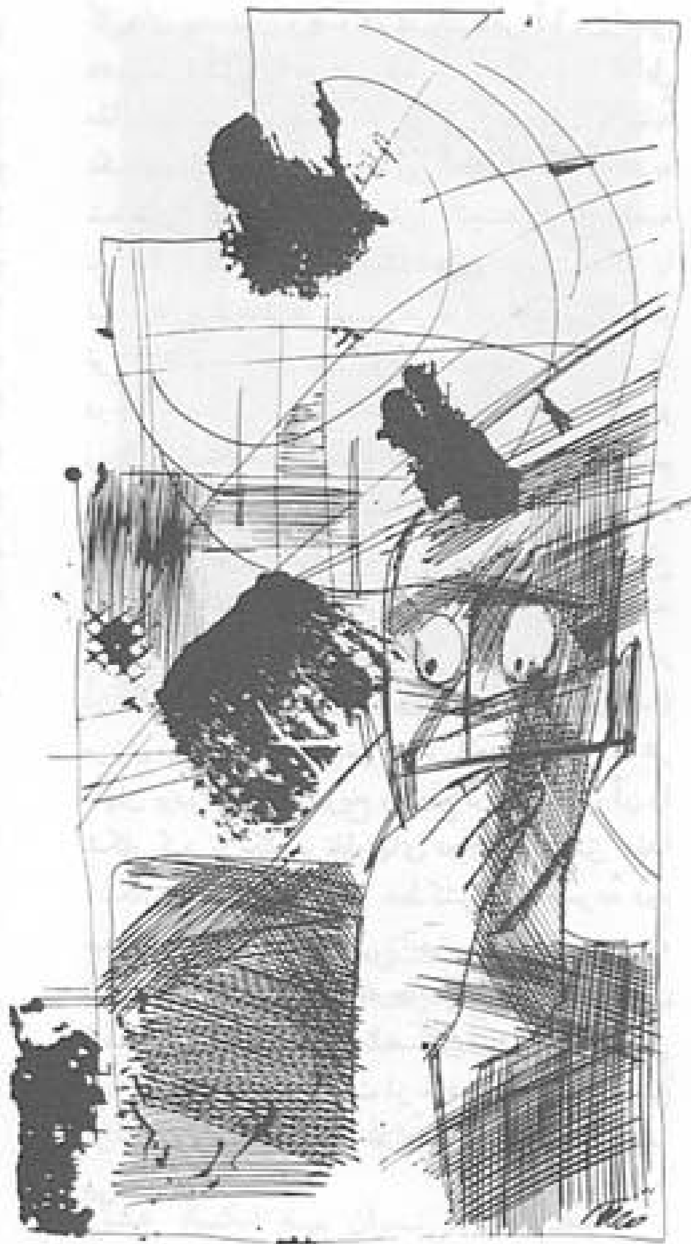
حالا شاید بتوان در ادامهٔ تحلیل ذهن سلمان، از این نقطه آغاز کرد که «چگونه می‌توان اریستو کراتهای بار انداخته بر پلّه‌های سازمان ملل» را وارد شعر کرد.

یادداشتی بر یک کتاب

● یادداشتی بر
رمان «عصر قهرمان» اثر
ماریو بارگاس یوسا

در سلسله مراتب ترس

● علی اصغر شیرزادی



وقتی ماریو بارگاس یوسا دربارهٔ نخستین رمان خود، «عصر قهرمان»(*) می گوید: «درونمایهٔ این کتاب قدرت است، قدرت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و هرچه که با آن ارتباط پیدا می کند؛ و البته فساد بخشی از آن است» با صداقت و صراحت کلید کارش را به دست می‌دهد. او با این اشاره بر پیوند ناگزیر بین ساختار نظام سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشورش «پرو» با درونمایهٔ اثرش که ساختی هماهنگ با مضمون و موضوع خود دارد، تأکید می‌ورزد.

رمان «عصر قهرمان» ـ به عنوان یك رمان نو ـ بدون آن که دامنه‌ای گسترده در بستر تاریخی و جغرافیایی عریض و طویلی داشته باشد و با رویدادها و ماجراهای پی‌درپی و شخصیتهای فراوان، خواننده را خیره کند، زمینه‌ای عمیق دارد و در دایره ای محدود مهمترین مضمونهای زندگی اجتماعی و فردی مردم پرو را باز می تاباند. در یك عبارت: این رمان اثری است نو که ضمن بازگویی داستانی تازه از زندگی پوچ و لگدمال شدهٔ مردم پرو، ابعادی از مناسبات پیچیدهٔ بشری و هستی ناقص و نارسای انسان هراسیده و فریب خورده و تحقیر شده را در یکی از جامعه‌های پیرامونی سرمایه‌داری جهانی نشان می‌دهد و روانشناسی شگفت قدرت و اسارت و بیهودگی را در کشوری که به یك پادگان تبدیل شده، باز می نمایاند.

در آغاز رمان این عبارت طعنه‌آمیز از ژان پل سارتر آمده است: «ما ادای قهرمانان را درمی‌آوریم، چون ترسوییم؛ به هیئت قدیسین درمی آییم، چرا که گناهکاریم؛ و نقش قاتل را بازی می کنیم، برای این که آرزومند کشتن همنوع خویشیم؛ ما از این رو در زندگی خود نقش بازی می کنیم که از لحظهٔ تولد دروغگوییم».

بارگاس یوسا که به هنگام نوشتن «عصر قهرمان» ـ در سالهای نخستین دههٔ ۶۰ ـ به جنبش چپ گرایش داشت، با هوشمندی هنرمندانه شیوهٔ کهنه و مألوف «رئالیسم سوسیالیستی» را برنمی تافت و این قالب را بسیار تنگ می دید و به شکل و ساخت آزاد ادبیات نو، در هماهنگی با ضرورتهای جدید و ساختارهای نوپدید زندگی، دلبستگی یافته بود. به همین دلیل بنیادگرایی سیاسی و مخالفت شدید و جدی او با کاپیتالیسم و امپریالیسم به هیچ وجه نمی توانست قریحهٔ سرشار او را در قالبهای باسمه‌ای و صرفاً آموزشی رمانهای رئالیستی سوسیالیستی به بند کشد. نتیجهٔ این هوشمندی و راستگویی هنرمندانه روی آوردن به ساختی تازه و پیچیده در داستان نویسی بود و «عصر قهرمان» با درآمیختن روایت های زنده و کوتاه و حسی با تك گویی های غنی و طبیعی شخصیت های داستان در پیچ وخم رویدادهای به هم پیوسته، برای بیان نوعی خاص از زندگی در یك مدرسهٔ نظامی که به نوبهٔ خود الگویی کوچك ولی کامل از کشور پرو بود، خلق شد.

رمان با روایتی کوتاه و فشرده و دقیق و با لحنی سرد شروع می شود؛ هماهنگی درونمایه و ساختار: «جاگوار گفت: «چهار» ـ چهرهٔ آنها در پرتو نور لرزان لامپها که از پشت قسمتهای تمیز شیشه‌های حباب می تابید، آرام گرفت. غیر از پورفیر یوکاوا، هیچ کس را خطر تهدید نمی کرد. طاس ها از چرخیدن باز ایستادند. سه و یك. سفیدی آنها روی آجرهای کثیف به چشم می آمد. جاگوار تکرار کرد: «چهار، کیه؟» کاوا زیر لب گفت: «من، من گفتم چهار».

ـ «پس راه بیفت. میدونی کدوم یکی؟ اولی دست چپ»

کاوا یخ کرد. مستراح بی‌پنجره در انتهای خوابگاه، پشت دری چوبی بود. سالهای قبل، باد فقط از خوابگاه محصل‌ها تو می‌رفت و در میان پنجره‌های شکسته و شکاف دیوارها گشت می‌زد، اما امسال باد شدیدتر بود و کمتر جایی در آموزشگاه نظامی از گزندش در امان می‌ماند. باد شبها، حتی توی مستراحها می‌رفت و گرما و بوی گندی را که همهٔ روز جمع شده بود، بیرون می‌راند. اما کاوا در کوهستانها به دنیا آمده بود و بزرگ شده بود؛ از هوای سرد هراسی نداشت. از ترس بود که یخ کرده بود.»

ترس! ترس! این کلمهٔ سرد شاید یکی از چند محور اصلی رمان «عصر قهرمان» باشد. ماریو بارگاس یوسا، پلشتی و ابتذال نهادی شدهٔ محیط ماجرای رمانش را با بیانی حسّی، در کلامی که یادآور برخی داستانهای ویلیام فاکنر است، با سرعتی سنجیده و به شکلی پوشیده، بدون دلالت‌های زائد و با پرهیز از توصیف مستقیم، در همان حدی که برای خوانندهٔ هوشمند دریافتنی است، برهنه می‌کند. به نرمش و با تیزنگری، حال و هوا، فضا، زمان و مکان را در سایه روشن ـ همان گونه که هست و همان گونه که در طبیعت انسانی به خاطر می‌آید ـ زنده می‌سازد. از زاویهٔ دید محدود یکی از شخصیت‌های فرعی داستان (کاوا) ـ محصل کوهی آموزشگاه نظامی لئونسیو پرادو ـ ماجرا آغاز می‌شود و طی گفتگو و حرکاتی خفه و توطئه‌آمیز، از همین ابتدای راه، پرهیبی از هدف و فاجعهٔ غایی در سایهٔ ترس، حقارت و بیمارگونگی نشانه گرفته می‌شود؛ و به طور ضمنی از چند شخصیت اصلی رمان: جاگوار ـ شاعر ـ برده و... نام و گرته‌ای به میان می‌آید. آدمها با نامهای اصلی و واقعی شان نامیده نمی‌شوند: جاگوار، بوآ، کاوا، برده، شاعر، کاکاسیاه... این اشخاص در پس نامهای ساختگی‌شان ـ در پشت لقب‌هایی حقیقی! ـ در مدرسهٔ نظامی بر مرتبه‌هایی از سلسله مراتب ترس، آرزوهایی حقیر دارند و گاه چنان غریزی می‌زیند که انگار حیوانیتی زمخت را به عمد و با رضایت خاطر به رخ می‌کشند تا به نوبهٔ خود دیگران را بترسانند. همه در سن و سالهایی میان پانزده و شانزده، کودکانی هیولایی را مانند‌اند: موذیانه دسیسه می‌چینند، «باند» تشکیل می‌دهند، با خودنمایی و خشونت خود را بسی فاسدتر از آن چه واقعاً هستند نشان می‌دهند، کفش و پیراهن و خرت و پرتها و حتی بند پوتین همدیگر را به آسودگی می‌دزدند، در زدوخوردهایی وحشیانه و به دنبال بهانه‌هایی پوچ چنگ و دندان به کار می‌برند و با کینه‌ای شگفت و به قصد کشت همکلاسی‌های ضعیف‌تر را می‌زنند و در اطاعت از قدرت، نهایتاً به سوی تبهکاری می‌شتابند و دست به جنایت می‌زنند...

در مداری بسته، آیینی خودساخته و متکی بر قطعیتهایی شوم، دنیای کوچکشان را تنها به دو رنگ سیاه و سفید درآورده است و در این «آیین جوانمردی»! ناجوانمردانه دیگری را که در باور آنها مرتکب «خیانت» شده از پشت با تیر می‌زنند و هیچ مجازاتی نمی‌بینند...

با درنگ و دقتی سزاوار بر پیچیدگی درونی وقایع داستانی «عصر قهرمان»، به این تفسیر می‌رسیم که شخصیتهای به شدت واقع‌نما، زنده و ملموس این رمان، در فشار نادیدنی ترسی تاریخی، با حقارت و ذلّت به ظاهر چاره‌ناپذیر دست و پا می‌زنند و با خاکساری و پرستش قدرت از جنایت و فاجعه سر برمی‌آورند.

جاگوار، یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان که کودکی و نوجوانی را در فقر و فلاکت گذرانده و زودهنگام، در همدستی ناگزیر با دله‌دزدها ـ دوستان برادر زندانی‌اش ـ برای خود به اصطلاح «مرد» شده، پس از سیری در دله‌دزدی و ولگردی، به طریقی سر از «دبیرستان نظام» درمی‌آورد و از روز ورود به این محیط خشن، با پشتوانه‌ای جسمی و روانی از تجربه‌های گذشته‌اش، خیلی آسان «سرور» پنهانی محصلان دیگر می‌شود: «باند» تشکیل می‌دهد و در اندازه‌ای فراخور محیط، یك نیمچه سازمان مخفی به وجود می‌آورد و از این راه به قدرت می‌رسد.

جاگوار اما تبهکار زاده نشده است و شخصیّت غریبش در واقع معجونی نفرت‌انگیز و جذاب است از قلدری، وحشیگری، نوعی مردانگی گرایی شبه آیینی و ترس از تنهایی. او حتی به شیوهٔ خود می‌تواند عاشق باشد؛ عاشق دختری است به اسم «ترزا»، دخترکی که پدر و مادر ندارد، و از قضای روزگار مدتی در عوالم بفهمی نفهمی معصومانه نقش «دوست دختر» شاعر (آلبرتو فرناندز ـ یکی دیگر از شخصیتهای اصلی رمان و به تعبیری، خود نویسنده) را بازی می‌کند. ترزا از سوی دیگر، بی آن که خود بداند و بخواهد، «معشوق» دست‌نیافتنی برده (ریکاردوآرانا ـ همکلاسی درونگرا و کتك‌خور جاگوار و شاعر) است و نقشی شگفت در شکل گیری فاجعهٔ پایانی ماجرا به عهده می‌گیرد.

جاگوار به قول خودش هیچ گناهی ندارد؛ او فقط آمده است تا خلاء قدرت را پر کند! و دیگران: شاعر، کاوا، بوآ... و برده، هر یك به مثابهٔ نمادهایی از میان جمعیت آشفته و سرگشتهٔ پرو ـ نمادهایی از سفیدپوستان، سرخ‌پوستان، دورگه‌ها و سیاهان بومی شده ـ در «عصر قهرمان» مرتکب اعمالی می‌شوند که در واقعیت موجود و شرایط و محیطشان متعارف و عادی می‌نماید. غفلت، غرور، لذت‌جویی بیمارانه، بحران هویت، جهل سیاسی و اجتماعی، گرسنگی، حماقت و حقارت شاخص کردارهای جمعی و فردی این مردان بچه سالی است که با شیوه‌های مزورانهٔ شبه فاشیستی در مدرسهٔ شبانه‌روزی نظامی ـ الگوی موزاییکی پادگانی فراخ به نام پرو یا دیگر کشورهای آمریکای لاتین ـ برای حفظ وضع مسلط تربیت می‌شوند. در این میان جوانکی در خود خزیده، نرمخو و بی‌دست و پا و وامانده که لقب «برده» به او داده‌اند، به صورت نیمه‌نمادی از قربانیان تقدیری زمینی، با روحیه‌ای واخورده و کوته‌فکری بزدلانه برای خود می‌پلکد. همو در نهایت به عصیانی ظاهراً خیانت‌آمیز دست می‌زند: ماجرا از این قرار است که «کاوا» (سارق صورت مسأله‌های امتحان شیمی از دفتر آموزشگاه) را لو می‌دهد تا بتواند به مرخصی برود و ترزا را ببیند.

بارگاس یوسا خط آغاز این طرح و توطئه را در ابتدای «عصر قهرمان» با ایجاز و مهارت رسم کرده است. این «کاوا»ی بخت‌برگشته همان محصلی است که با حرکت طاس‌قمار مأمور دزدیدن پرسش‌های امتحان شیمی می‌شود و به دستور جاگوار دست به سرقت سئوالها می‌زند. او در ترس و تردید، ناشیانه عمل می‌کند و شیشهٔ پنجرهٔ دفتر را می‌شکند و ردّ دزدی را برجا می‌گذارد. قانون و آیین «باند» حکم می‌کند که هیچ کس ـ ولو کاملاً بیگناه و به بهای محروم شدن از مرخصی هفتگی به مدت نامحدود ـ در مقابل فرماندهان لب تر نکند و دزد را لو ندهد. این جا «برده» به عشق دیدار «ترزا» طغیان می‌کند و نهایتاً به علت تسامح فرماندهان، هنگام مانور و تمرینهای نظامی از پشت سر تیر می‌خورد و در بیمارستان می‌میرد. شاعر (آلبرتو فرناندز ـ نویسنده؟) که کم و بیش و به دلایلی مبهم از برده حمایت می‌کرده، می‌فهمد که جاگوار او را کشته است. به سراغ فرماندهٔ گروهان (ستوان گامبا ـ تنها افسر بالنسبه روشن‌بین و بدون نقطه‌ضعف) می‌رود و می‌گوید که جاگوار قاتل است. ستوان گامبا به دنبال روشن کردن قضایا می‌افتد، اما فرماندهٔ کل آموزشگاه و دیگر رییسان و فرماندهان که نگران اعتبار و شهرت مدرسهٔ نظامی و بیش و پیش از آن دلواپس «حسن سابقه» و ترفیع درجه و ارتقاء مقام خودشان‌اند، با ایجاد رعب و زدوبند و دوز و کلك‌های نخ‌نما بر فاجعه سرپوش می‌گذارند و رسماً اعلام می‌کنند که ریکاردو آرانا (برده) با تفنگ خودش کشته شده؛ به علت بی‌انضباطی، بی‌احتیاطی و... و واقعه به خیر و خوشی پایان می‌گیرد!

بارگاس یوسا، با بهره‌گیری استادانه از شکل و ساختی نو و متناسب با ضرورتهای جدید، خشونت تبهکارانه و حقارت و ابتذال قدرت بلامعارض را در رمان «عصر قهرمان» طرح کرده است. در سراسر رمان خطی درونی و علّی، اشخاص، وقایع، مکانها و اشیاء را به هم پیوند می‌دهد و به‌رغم دگرگونی پی‌درپی زاویه‌های دید، تغییر سریع لحن‌ها، تفاوت عمقی و روانشناسانهٔ تك‌گویی‌هایی که در متن روایت‌ها بدون هیچ فاصله‌گذاری تصنعی، تنیده شده، کلاف داستان همراه با پیچیده شدن گره‌های روانشناختی مربوط به موضوع اصلی، به نرمی و بدون هیچ تأکید زائد و آزاردهنده، گشوده می‌شود. کل ساختمان رمان با استحکامی درونی و بی‌نیاز از تکیه‌گاهها و دستاویزهای بیرونی، در ذهن حجم می‌گیرد و برجا می‌ماند تا به تدریج با نوری که از تخیل نویسنده می‌تابد، همهٔ زاویه‌ها روشن شود و چشم‌انداز ذهنی خواننده عمق بگیرد.

بارگاس یوسا، چون همتایان معاصرش در هر جای جهان، به عنوان نویسنده‌ای هنرمند با مهارت و توانمندی در قلمرو رازوارگی هنر کار خود را انجام داده است: او دروغ نگفته، شعبده‌بازی نکرده و در «عصر قهرمان» تنها بر مضحکه‌ای شوم شهادت داده است.

پانویس:

● عصر قهرمان ـ ماریو بارگاس یوسا ـ ترجمهٔ بیژن اسدی.



خلوت‌نشین آینه‌ها

● مهرداد حجتی

«روی را از آینه می‌تافتی
هر کس از رویش نشانی یافتی»
منطق‌الطیر

زن در آینه نشست و چهرهٔ خود را دید. باورش می‌آمد که خود اوست. و مرد که دیگر در اتاق نبود.

شیخ خوانده بود:

«چشم به آسمانهٔ خانه افکند، همچنان صورت دید، چشم بزمین افکند همان صورت دید، از چپ و راست همان دید. چاره نیافت به زلیخا نگریست. زلیخا گفت: مرد جوانست و با جمال و من جمال تمام دارم. اگر به من در نگریست. کار تمام شد.»

مرد نیندیشیده بود و زن مرد را همیشه فراموش شده حساب کرده بود.

کنار باغچه که نشست. پاهایش را از سرپایی درآورد و برهنه بر خاک خنک باغچه نهاد. شیطنتی کودکانه بود ـ بازی کردن با خاک ـ و نوک شست پایش نقش می‌کرد خاک را و دامن پیراهن در دستان سپید و ظریفش می‌فشرد.

شیخ با صدای بلند خوانده بود:

«چون زلیخا بدید که یوسف بگریخت. دست بزد و موی خویش را بکند و از پس یوسف بدوید و درو آویخت و پس پیراهنش بدرید و هفت بند به درها نهاده بودند. حق‌تعالی گشاده گردانید و یوسف از در بیرون شد. دستارش از سر افتاده و موی پراکنده شده.»

یقه‌اش را مرتب کرده بود و به جمع وارد شده بود که آن سوی باغ گرد آمده بودند. و انتظار می‌کشیدند.

زن رفته بود که فقط بگوید: «آمده‌ام.» همین. و علاقه نشان نداده بود. و جمع از کراهتش فهمیده بود که سرحال نیست.

شیخ رنگ رخش را که دید. ساکت شد. جام آب را برگرفت. و جرعه‌ای نوشید. در آب خیره شد. چندی جام را نگاه داشت. تا آب از تکان ایستاد. آنگاه نگاه از جام آب برگرفت. و بر دستانش دوخت. و خواند:

«و زلیخا نیز سر برهنه از پس او می‌دوید. عزیز آنجا رسید با پسر عمّش. چون زلیخا عزیز را بدید. فریاد کرد و گفت: چنین بنده می‌داری. که بمن درآویزد و از من فاحشه طلب می کند؟ جزای این کس چه باشد؟ مگر آنکه او را بزندان افکنی یا عذابی بچشانی دردناک.»

زن در اتاق را بسته بود و رفته بود روی مهتابی نشسته بود. چراغها همه خاموش بودند و ماه توی حوض افتاده بود. سیاهی را دید که حرکت کرده بود تا لبهٔ حوض کوچك بود و دانسته بود که می بایست چهار پایی کوچك باشد و ساکت مانده بود. سیاهی چندی کنار حوض ماند و رفت.

مرد گفته بود:

ـ «اگر تو بخواهی می شود.»

و زن نمی توانست به خود بقبولاند که می شود. و رفته بود در برابر آینهٔ قدی ایستاده بود و خودش را نگریسته بود. چهره‌اش همان نبود که هفت سال پیش بود و لمس کرده بود. یك چین روی پیشانی و گود رفتگی زیر چشمان را.

مرد گفته بود:

ـ «مگر چه می شود؛ همین طوری خوب نیست؟»

و رفته بود کنار تخت. روی صندلی لهستانی نشسته بود. و نگاه کرده بود به آینه‌زن در آینه نبود.

شیخ دراز کشید و شمع را نگریست که آب شده بود و ریخته بود. روی فرش. عبا را روی خود کشیده بود و به سقف نگریسته بود. به آن ترك که نمی‌دانست چند وقت است که هر شب او را مشغول می‌دارد به وقت خواب. و دیگر آب ننوشیده بود و خوابیده بود. و شمع سوخته بود تا آخر.

زن شانه را تا پایین کشید. از جلو تا روی زانوانش بودند. سیاه سیاه. با جعدی که نور در آنها می شکست. هنوز خیس بودند. آب از نوکشان چکه می کرد. دسته‌ای به قصد بافتن جدا کرد. دستی روی آینه کشید. صدا داد. دستش خیس بود. نم در آینه ماند و تار شد.

سفید می‌زد. زیاد نبود. همان یکی بود. یك تار بلند. از بالای شقیقه آمده بود و میان آن دسته بر خورده بود و حالا میان دستش بود. در همان حال فکر کرده بود:

ـ «شاید هم بشود.»

ولی مطمئن نبود.

از اینکه می‌دید هنوز اندامش دخترانه جلوه می کند. حرصش می گرفت و به گهوارهٔ خالی نگاه کرده بود. که آن گوشه از توی آینه نمایان بود. و زیر لب لالایی خوانده بود. مرد گفته بود:

ـ «خیلی ها مثل ما هستند.»

زن توجه نکرده بود. نخواسته بود توجه کند. گهوارهٔ خالی را تکان داده بود و گریسته بود. مرد گفته بود:

ـ «بس کن.»

و زن بیشتر تکان داده بود. و با لحن گریه آلود لالایی خوانده بود. برای بچه‌اش که حالا جلوش توی گهواره بود.

و مرد از اتاق رفته بود.

شیخ نگران نشست. شاید هم کسی آنجا بود. کُنج دیوار. پنجرهٔ نزدیك به سقف نوری ضعیف به دیوار انداخته بود. باریکه‌ای از نور هم به تیرهای چوبی سقف گرفته بود و روی دیوار سایه انداخته بود.

عرق از پیشانی سترد. چشم به دیوار دوخت. کسی نبود.

مرد از درون آینه گفت:

ـ «سخت نیست. هیچ چیز سخت نیست!»

زن بافته بود. چند تا. چهار بافهٔ کلفت پشت سر و دو بافهٔ باریك روی سینه.

باز هم بلند بود. تا بالای زانو.

مرد گفت:

ـ «تو نمی‌خواهی که...»

حرفش را نیمه رها کرد. از توی آینه برخاست و رفت.

زن بافه‌ای از موهایش را در دست گرفته بود و با آن بازی می کرد. و هنوز توی آینه نشسته بود.

شیخ روبرویش نشست. می‌دانست که نیست ولی

نمی‌توانست به او بگوید که نیستی و به چشمانش چشم دوخت. رنج را در چشمانش خواند. و یادش آمد خوانده بود:

«و از کنعان مقدار دو فرسنگ بیرون آمدند. آنجا که چراگاه ایشان بود. و چاه‌سار. یوسف پیش می‌دوید و بازی می‌کرد. برادرانش از پس او درآمدند و هر یکی بر قفای او زدند و دشنام دادند و هر کسی میزدش. او گفت: چه کرده‌ام؟ و زاری میکرد. و می‌گفت: نه پدرم مرا به شما سپرده است؟ و نه برادر شماام؟ زینهار حرمت خدای و حرمت پدر و حرمت یتیمی من نگاه دارید. گفتند تو پدر ما را می‌فریبی و دروغها می‌گویی. که بخواب دیدم که ستارگان و ماه و آفتاب مرا سجده کردندی. رواست که ما ترا کهتر باشیم و تو بر ما مهتر باشی؟ اکنون بکشیمت تا ترا کی فریاد رسد. یوسف بپای یهودا در افتاد تا ایشان را منع می‌کرد. و میگفت مزنید و بر آنکه نهادیم بروید.
پس بگرفتندش و ببستندش و بر سر چاه رفتند بدلو در نهادند و بچاه فرو گذاشتند. و یوسف زاری همی کرد و می گریست و می گفت کسی بایستی که پدر مرا آگاه کند. چون بچاه فرو شد آواز داد که یا پدر بدرود باش! و یهودا رسن می‌داشت. برادر مهتر بیامد و کارد بر زد و رسن ببرید و مرادش آن بود که فرو افتد و هلاك شود. و در آن چاه آب بسیار بود، مقدار یك نیزه بالا. خدای تعالی جبریل را بفرستاد پیش از آنکه یوسف بین چاه رسد. جبریل آنجا رسید و او را بگرفت تا هیچ ضرری بوی نرسید و سنگی بود زیرآب بزرگ، خدای تعالی فرمان داد تا بر سر آب آمد و یوسف بر آنجا نشست.

و خلاف است که چندگاه در چاه بماند. بعضی گفته‌اند ده روز بماند و بعضی گفته‌اند هفت شبان روز، و بعضی گفته‌اند سه شبان روز تا آنگاه که کاروانیان بیامدند و او را برکشیدند و ایشان دانستند که هلاك شد و با یکدیگر گفتند برستیم از یوسف و بلای او و با یکدیگر بیعت کردند که اکنون توبه کنیم و پدر را نیکو داریم و خدمت بیشتر کنیم، تا وی از ما خشنود گردد. مگر خدای تعالی بخشنودی وی از ما خشنود گردد. و توبهٔ ما بپذیرد. و یوسف در چاه میگریست و تضرع میکرد و دل بر هلاکت بنهاد.»
شیخ آندم ندانست که گریسته است. و دستانش می‌لرزید، همچنانکه شانه‌هایش. ودیگر نگاه نکرد و چشمانش چشمی دیگر ندید.
زن گفت:
ـ «نمی‌آیم، خودت برو.»
مرد گفت:
ـ «تنها؟»
زن حرفی نزده بود و ملحفه را تکانده بود روی مهتابی. باد که آمد ملحفه را بیرقی کرد لرزان در دستان زن. مرد در آینه نبود. به زن گفت:
ـ «پس من هم نمی‌روم.»
صندلی زیرتنه‌اش صدا داد که نشست. پاهایش را روی میز عسلی گذاشت.

شیخ کف پایش را با کف دست محکم پوشاند. پاهایش را جمع کرد. سردش بود. نمی‌دانست آیا او هم سردش است؟ تکان که خورده بود. پتوی خاکستری را دیده بود که دورش پیچیده است و کنار دیوار کز کرده است. پتو کوتاه بود. پاهای لاغرش بیرون می‌ماند وقتی که آنها را دراز می‌کرد. پتو بوی نا می‌داد. شیخ عبایش را روی سرش کشید. شمعی دیگر روشن کرد و خواند:

«در اخبارست که چون یوسف گفت هی راودتنی عن نفسی. زلیخا بمن درآویخت، جبریل آنجا حاضر بود و سخن می‌گفت چنانکه یوسف می‌شنید، لیکن او را نمی‌دید. گفت یا یوسف چرا پردهٔ کسی می‌دری که دعوی دوستی تو کرده بود؟ هرگز خردمند کریم پردهٔ دوست خویش ندراند. یوسف متحیر شد. گفت او مرا بعزیزغمز کرد تا مرا هلاك کند بی‌گناه. جبریل گفت: اما علمت یا یوسف ان وفاء الحبیب اجفاء المکروه؟ گفت یا یوسف تو ندانستهٔ که وفای دوست مردوست را رنج کشیدنست؟ آنگاه از پس سه ماه یا هفت ماه اختلاف است که این حدیث بر زبان یوسف برفت و خبر بیرون افتاد. و پنج زن بودند هم کفو زلیخا مراو را ملامت کردند: یکی زن ساقی ملك، دوم زن خوان سالار، سیم زن امیر حاجب، چهارم زن شراب سالار، پنجم زن خازن. زلیخا بشنید که او را ملامت کردند.
خواستند که با شوهران خویش بگویند تا عزیز را ملامت کنند. زلیخا دعوتی بساخت و ایشان را بخواند.
در قصه آمده است که هر یکی را تختی بساخت از سیم تا بر آنجا بنشینند. چون بیامدند، پیش هر یکی طبقی زرین بنهاد. و کاردی و ترنجی و میوه‌های دیگر پیش نهاد. کاردها برگرفتند تا ترنجها ببرند؛ و زلیخا یوسف را آراسته بود، آوازش داد که بیرون آی.»
زن جابجا شده بود. روی صندلی راحتی. و نگریسته بود به سبد میوه که کنار حوض گذاشته شده بود. نیم‌خیز شد. سیب سرخی برداشت و به دهان برد. دندانهای سپیدش تن سیب را درید و سیب ناله کرد.
«یوسف بیرون آمد. چون چشم زنان بر یوسف افتاد. کارد بر ترنج می‌بایست نهادن بر دست نهادند. و دست می‌بریدند و از خود خبر نداشتند، و زلیخا می‌خندید.»
زن خندید. با صدای بلند. مرد از درگاهی شنید. زیرلب غرولندی کرد و خشم خود را فرو خورد. کتاب را در دست فشرد و نگاهش را سرسری روی کلمات دواند. زن آن روز که «جوان» بساط را در باغ چیده بود. و میهمانان هنوز نیامده بودند. در باغ حاضر شده بود و رفته بود همان نزدیك، روی یکی از صندلی‌ها نشسته بود. مرد نبود. حتی توی درگاهی. باغ خلوت بود. و زن نشسته بود و به دستان «جوان» نگاه کرده بود که چه زیبا میزها را می‌چید. حتی به او گفته بود:
ـ «آنجا، آن یکی را نچیده‌ای.»
و «جوان» چیزی نگفته بود. حتی به زن نگاه نکرده بود که آمده بود آنجا، در آن نزدیکی. زن بوی «جوان» را دوست داشت. و نیم رخش را به هنگام سکوت. «جوان» میز سفارش شده را چید. زن گفت:
ـ «خیلی خوب چیده‌ای.»
«جوان» فقط تبسم کرده بود. زن با دستان نازکش اشاره کرده بود که «جوان» نزدیك شود و «جوان» فقط یکی دو قدم به جلو برداشته بود.
ـ «می‌توانی امشب در این میهمانی شرکت کنی. من خوشحال خواهم شد.»
«جوان» حتی نگاه نکرده بود که ببیند لبان زن چگونه می‌جنبند.

«و او درین هفت سال چشم باز نکرده بود که بتمامی در زلیخا نگرستی، و زلیخا را روی زرد شده از غم وی. هرچند با وی سخن گفتی جوابش ندادی مگر آنکه شایسته و صواب بودی.
پس زلیخا درماند و بی‌طاقت گشت. آشکارا کرد راز خویش و بوی درآویخت.
و در قصه آمده است که چونْ زلیخا از همه روبها درماند و بیچاره گشت. گنده پیری بود دوست‌داروی. زلیخا را گفت ترا چه رسیدست که رویت زرد شده است؟ گفت از جهت این غلام جوان که دلم با وی آویخته است. پیرزن گفت با تو نسازد که در این زمانه بجمال تو کس نیست؟ زلیخا گفت چون مرا ندیده بود چون پسندد. که نخستین فراغت از صانع باید تا بمصنوع نظر کند. پیرزن گفت آن هفت سال باز که پیش توست و هنوز ترا ندیده بود؟ ای عجب کاری است!»
مرد گفته بود:
ـ «آن احمق را می‌گویی؟ چطور جرئت...»
و زن مهلت نداده بود و گفته بود:
ـ «مزخرف نگو، از همهٔ آدمهایی که امشب می‌آیند بهتر است. خیلی هم سرش به تنش می‌ارزد.»
مرد پنجره را محکم بسته بود تا صدا بیرون نرود. صدا رفته بود. «جوان» هم شنیده بود. نمی‌خواست برود. حتی اگر زن اصرار می‌کرد.
ـ «می‌خواهی او را چه معرفی کنی؟ نوکر یا سرور؟»

و زن خوابانده بود زیر گوشش؛ بی‌معطلی و رفته بود توی اتاق و در را روی خودش بسته بود.
مرد حتی عصبانی هم نشده بود. رفته بود روی مهتابی و نشسته بود روی صندلی راحتی و سیگاری آتش زده بود.
«جوان» توی باغ نبود. زن هم توی آینه ننشسته بود. دمر روی تخت افتاده بود، پشت در بسته.
شیخ دلش گرفت. به عصا تکیه داد که برخیزد. عصا روی کف اتاق سُرید. دستی قوی بازویش را چسبید تا زمین نخورد. زمین نخورد. همان دست را گرفت و برخاست.
قد بلند و زیبا بود. کنارش ایستاده بود. مرد شده بود. زور بازویش را شیخ حالا حس کرده بود. وقتی که بازویش را گرفت. خواست به او بگوید:
ـ «بمان، نرو.»
«جوان» گفته بود:
ـ «خیلی‌ها رفته‌اند.»
و شیخ دیده بود «لباس» پوشیده است. آماده بود.

و دیگر او را ندیده بود. حتی حس کرد که ممکن است برگردد. به عصا تکیه داد و چندی ایستاد. او هم برگشت. شیخ دوباره نشست. عبا را روی سر کشید و خواند:

«چون یوسف بخانه درآمد. ایشان بخویشتن نگریستند، خون دیدند که از دستهاشان می‌دوید و ایشان را خبر نه. گفتند: حاش لله.

پس زلیخا گفت این آنست که شما برای وی مرا ملامت کردید و می کنید. واجب هست این را دوست داشتن یا نه؟

گفتند ملامت برماست که این چنین، روی در خانهٔ توست در هیچ جای نبود و ترا ملامت نیست، اگر در حق او جهد کنی رواست. گفت آنچه ممکن بود بکردم لیکن او فرمان نمی برد. گفتند بیارش تا پند دهیم، و مراد ایشان آن بود تا یکبار دیگر او را ببینند.

پس یوسف را بخواندند.»

ـ «بله خانم؟»

ـ «بیا این لباس‌ها را بپوش. آنهایی را که به تن داری، دیگر نپوش.»

مرد همان شب صدایش درآمده بود.

ـ «تازه برایم آورده بودند. هنوز تنم نکرده بودم.»

زن از توی آینه نگاه کرده بود. که مرد بناگوشش چه سرخ شده بود. تبسم کرده بود و «جوان» را با همان لباس نو توی آینه دیده بود.

مرد دیگر در آینه نبود. و «جوان» هنوز ایستاده بود. نگاهش به نوك کفش‌هایش بود. زن برخاست. کمد دیواری را باز کرد و به هم ریخت.

ـ «این‌ها را هم پا کن. آن کفش‌ها را بینداز دور.»

کفش‌ها حالا روی میز توالت بودند، کنار آینه. و «جوان» نبود. مرد هم نبود. زن حرصش گرفته بود، وقتی «جوان» را با همان لباس های قبلی دیده بود. ولی چیزی نگفته بود.

مرد هم پوزخندی زده بود و دست چپش را به رسم عادت پشتش گذاشته بود و قدم زده بود. سیگار دومی بود.

ـ «آخر، صبحانه نخورده چرا اینقدر می کشی؟»

مرد توجه نکرده بود و روشن کرده بود.

زن خواسته بود، کفش را هم بدهد.

ـ «برو تو اتاق بردار. همان جاست، روی میز توالت.»

ولی نگفته بود. لزومی نداشت. او که نمی‌پوشید.

شیخ کفش‌هایش را جلو در دیده بود. باشتاب تو رفته بود. آنجا نشسته بود. دوزانو، پای میز کتابت. قلم در دست می‌چرخاند و نی روی کاغذ می‌خواند.

دوات را تازه پر کرده بود. قلم را هم تازه تراشیده بود. اصلا حواسش به در نبود. شیخ بالای سرش ایستاد و به دستش نگاه کرد که چقدر ماهرانه روی کاغذ کلمه رسم می‌کرد.

شیخ خواسته بود اولین سرمشقی را که برایش نوشته بود با صدای بلند بخواند. به یاد همان روزها. وقتی که ایرادش را می‌گرفت و او از شرم سرخ می‌شد. و شیخ می‌دید که از دختران نوبالغ هم زیباتر می‌شده است. اما نخواند. همان جا ایستاد و نگاه کرد و «جوان» نوشته بود:

«وفای دوست مَرد دوست را رنج کشیدنست؟»

«چون مادر یوسف بمرد یعقوب را بر وی شفقت بیشتر بود، پس فرموده بود که این برادران بدشت رفتندی و کار کردندی و یوسف را پیش خویش نشانده بود و چیزی همی آموختی. و هر روز بامدادان فرزندان پیش پدر آمدندی، وبحرمت بنشستندی، تا او کتاب بریشان بخواندی و علم گفتی. آنگاه جمله بپراکندی بکارهای خویش.

و یعقوب که علم گفتی همه روی بیوسف داشتی و خطاب با وی کردی.»

شیخ خواست دست بر شانه‌اش بگذارد که دید قلم به گردش درآمد و چیزی دیگر نوشت:

«چیست اندرخم که اندر نهر نیست
چیست اندرخانه که اندر شهر نیست».

زن خوشش آمد. قاب را با سه میخ روی دیوار نصب کرده بود. روی دیوار مجاور پنجره.

ـ «آفرین، چه خوب!»

«جوان» بناگوشش سرخ شده بود و فقط تبسم کرده بود و زن مانده بود و تماشا می کرد. در تابلو زیبایی بیشتری می‌دید. زیبایی افزون شونده ای که همه اتاق را فرا می‌گرفت.

و «جوان» همان طور ساکت کنار تابلو ایستاده بود. حالا دیگر به قاب هم نگاه نمی کرد.

مرد گفته بود:

ـ «هرکاری می خواهی بکن، فقط به اتاق من کاری نداشته باش.»

و سیگاری لای لبانش جای داده بود و آتش زده بود. با فندك رومیزی و مجله خارجی را ورق زده بود.

زن از کنار پنجره گفته بود:

ـ «لااقل بگذار این پرده‌ها را عوض کنم؟»

مرد در آن لحظه داشت به عکس فضانوردانی نگاه می کرد که کشته شده بودند. هفت نفر بودند. یك سفر ۷۳ ثانیه‌ای. در فاصلهٔ چند هزارپایی زمین. همه‌اش یك حادثه.

ـ «مهم نیست.»

زن بود. منظورش گلدان بود. ولی وقتی دیده بود از دست او خون می‌آید. ترسیده بود. هول برش داشته بود. با شتاب به طرف جعبه کمك‌های اولیه رفته بود. حتی به خرده شیشه‌های زیر پا هم توجه نکرده بود. جعبه را برداشته بود و آمده بود.

نرمهٔ کف دستش قاچ خورده بود. «جوان» حتی گره به ابرو نیاورده بود. فقط نگاه کرده بود که زن چطور مایع شوینده را روی آن می‌ریزد و با پنبه پاك می‌کند. زن دیگر به گلدان عتیقه فکر نکرده بود.

«چون یوسف بیامد زنان او را پیش نشاندند و همه روی بدو نهادند و گفتند چرا فرمان سیده خویش نکنی. مکن، با او بساز، نباید که خشم کند و ترا بزندان کند. یوسف گفت من این کار نکنم که شما می گویید و خدای من داند که زندان دوست تر دارم از اینکه شما مرا می فرمایید»

«شیخ به این جا که رسید، بغض گلویش را فشرد. عکسش را از روی میز خوشنویسی‌اش برداشت و به چشمان درشت و زیبایش چشم دوخت. پلك نمی‌زد، و همچنان خیره در شیخ می‌نگریست. شاید به جایی برورای چشم های او!

شیخ گونه برگونه‌اش گذاشت و گریست.

ـ «زود برگرد.»

از آغوشش رها نمی‌شد. منتظرش بودند. کاروان آماده حرکت بود. حتی چند بار صدایش کرده بودند.

«یعقوب گفت: یا یوسف پیش آی تا ترا وداع کنم. که دانم که دیگر بازت نخواهم دیدن. و پسران را گفت که من او را به شما سپردم تا بسلامت بمن بازآرید. گفتند آری و برفتند.»

زن در مقابل تابلو جابجا شد. از همانجا خودش را می توانست توی آینه ببیند. صدایش را شنید که گفت:

ـ «خانم از فردا دیگر در خدمتتان نخواهم بود.»

و زن در آینه وارفته بود. رد اشکش حتی روی آینه مانده بود! از او خواسته بود بازهم بماند.

ـ «حداقل تا پایان سال.»

ـ «چرا اصرار می کنی؟ حتما نمی تواند.»

از حرف مرد حرصش گرفته بود. خواسته بود بگوید:

ـ «تو اصلا نمی فهمی.»

ولی نگفته بود.

«جوان» به آینه آمده بود. زن از لباسش فهمید که می خواهد کجا برود.

ـ «نرو، خواهش می کنم.»

و خواسته بود اصرار کند. حتی روی پاهایش بیفتد که نرود.

ولی اصلا تکان نخورده بود. حتی حرف هم نزده بود. فقط با صدای غم گرفته‌ای پرسیده بود:

ـ «کی برمی گردی؟»

«و همان شب برفتند و یوسف را بر اشتری نشاندند و گذرگاه ایشان بر سر گور مادر یوسف بود. چون آنجا رسیدند یوسف بگریست و زاری کرد و گفت: یا مادر برادران مرا بفروختند و بنده کردند، و بغربت افتادم، و از زیارت تو جدا ماندم، و از پدر جدا ماندم، و از اهلبیت جدا ماندم. این میگفت و می گریست و خود را از اشتر فرود افکند و گور مادر در کنار گرفت و می گریست و می‌نالید و زاری می کرد تا کاروان بگذشت.»

شیخ می‌دانست که او نیست ولی نمی‌توانست از دستش قمقمهٔ آب را نگیرد.

دستش می‌لرزید. آب از گوشهٔ لبش ریخت و محاسن سپیدش را تر کرد.

شیخ جوان‌های دیگر را نمی شناخت. فقط او را می شناخت که گوشه‌ای نشسته بود و روی تکه مقوایی مشق خوشنویسی می کرد، با دو خودکار چسبیده به هم.

ـ «پیر شوی جوان.»

به قاصد گفته بود. وقتی دیده بود که او می خواهد از «جوان» خبر دهد. و شیخ دیده بود که قاصد جوان این پا و آن پا می کند. حتی حس کرد که با رنج و فشار می خواهد چیزی بگوید. بغض را در چهره‌اش دیده بود و فشاری که همه تنش را می‌لرزاند. و بعد دست‌های لرزانی را که از کوله‌ای خاکی رنگ پیراهنی را بدر آورد.

«پس یعقوب آن پیراهن بستد و بر روی خویش نهاد و می گریست، چندان که نابینا شد.»

مثل درد پدر بودن

● محمدرضا کاتب

پسر نشسته بود زیر باران، به آسمان نگاه می کرد. گفت: «اگه نیام؟»

پیرمرد گفت: «خیس شدی.»

پسر گفت: «بمونم؟»

پیرمرد از روی کپه خاك بلند شد. پشتش به او بود. گفت: «شدی عینهو موش آب کشیده.»

رفت سمت سوله.

پسر گفت: «پس نمی آم خب. قبول کردی آ.»

پیرمرد ایستاد. سر بر گرداند نگاهش کرد. پسر چشمهاش را بسته بود. از نوك موهاش و چانه اش آب می چکید. باران بالای سرش تندتر شده بود. رفت تو سوله.

پسر موهای خیس جلوی صورتش را زد کنار. موهاش چسبیده بودند به سرش.

سوله گرم بود. پیرمرد نشست جلوی در، هوای تازه بخورد. نگاهش افتاد به پسر، چین افتاده بود تو صورتش. درد می کشید. طاقت نیاورد پسر زیر باران باشد.

«زخمت آب می کشه، بچه.»

دنبال بهانه بود. گفت: «این جعفری کجا رفت یهو؟»

و آمد از سوله بیرون. هوا سرد نبود. دم کرده بود. پیرمرد می ترسید پسر سرما بخورد.

گفت: «نمی تونی بری تو بنشینی و آسمان رو نگاه کنی که بارون نخوره بهت.»

ناراحت سرما خوردن او نبود اصلاً. توی آن هوا کسی سرما نمی خورد. می خواست بداند پسر چه اش شده.

پسر گفت: «راحتم»

پیرمرد می دانست پسر هر وقت خیلی ناراحت باشد یا خیلی خوشحال، آن طوری می نشیند به آسمان نگاه می کند، به یك جا تو آسمان. آمد بالای سرش ایستاد: «به چی نگاه می کنی هی؟»

و به آسمان نگاه کرد. هوا ابری بود دو روز بود باران یکریز می آمد. گفت: «نمی تونی یه حرفی بزنی؟»

«چه حرفی؟»

«هر چی نباشه، من برای تو زیر بارون وایسادم دارم خیس می شم.»

«من هم برای تو.»

«یعنی من هم باید حرف بزنم؟»

«...»

«اقلاً چشمهاتو واز کن.»

پسر چشمهایش را باز کرد. آسمان را دید، پر ابر. گفت: «چه بارونی می آد!»

پیرمرد گفت: «نمی خوای بری چرخی بزنی و بیای. الان می تونی بری. فعلا خبری نیست. شاید حالت خوب شه.»

«نه. حالم بدتر می شه.»

«اگه نمی تونی راه بری، می خوای من برم چرخی بزنم یه خرده، تنها باشی؟»

«حالم خوبه.»

«پس چرا زیر بارون گرفتی نشستی؟»

«دوست دارم بارون بخوره به صورتم.»

«باز که چشمهاتو بستی. بازش کن.»

«دوست دارم بالا رو ببینم.»



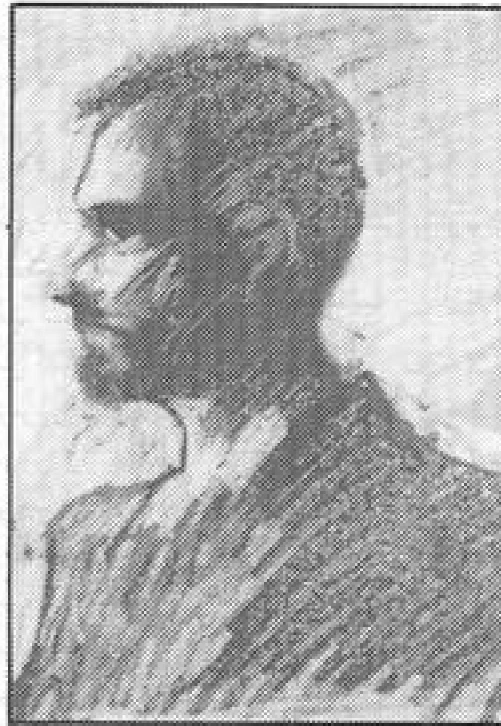
خیلی خوابش می‌آمد.
پیرمرد گفت: «چرا تا صبح بیدار موندی؟ من که گفتم حواسم به خطِ هست.»
«می‌خواستم یه خرده بگردم.»
«چت شد تو آخه؟»
«برو تو، خیس شدی.»
«دو شبه نخوابیدی. همین‌طور اینجا نشستی. توپ می‌آد. نشستی. خمپاره می‌آد، نشستی. بارون می‌آد، نشستی. برای چی؟»
«...»
«خوابت نمی‌آد؟»
«وقت برای خواب زیاده. برای بیداریه که کمه.»
«بیا دست از خل بازی وردار.»
«چرا به این می‌گی خل بازی؟»
«برای این که خل بازیه دیگه. یه آدم حسابی، یه آدم عاقل دو روز و دو شب نخوابه، یه جا بشینه آسمانو نگاه کنه، این خل بازی نیست؟»
«من ناراحت می‌شم به این کارهام می‌گی خل بازی. این یه چیز جدیه.»

«اسمشو پس چی باید گذاشت؟»
«واقعاً من دو شبه که نخوابیدم؟»
« با امشب می‌شه سه شب.»
«خب بعد؟»
«بعد نداره که.»
«چرا شبها هی به آسمان نگاه می‌کنم؟»
«چه می‌دونم. از من می‌پرسی؟»
«روزها گفتی چی کار می‌کنم؟»
«نمی فهمی مگه خودت چی کار می‌کنی؟»
«یادم نمی‌آد چی کار کردم. بگو.»

«روزها می‌شینی پشت اون تیربارها، لب خاکریز، اون قدر نق‌نوق راه می‌اندازی...»
«خوبه باز روزها یه کاری می‌کنم.»
«می‌خوای منو اذیت کنی اجازه بدم بمونی؟»
«دوست دارم اینجا بمونم.»
«خب اگه همین طـوری هم می‌گفتی، من می‌گذاشتم بمونی. من مثل بقیه نیستم.»

«به هر حال از ما سه نفر یه نفر باید تو خط بمونه.»
پیرمرد به ته خاکریز نگاه کرد. جعفری دست تو جیبهاش کرده بود، تند می‌آمد آن طرف. سرش پایین بود. کلاه اورکتش را کشید روی سرش.
«جعفری داره می‌آد.»

«یکی باید بمونه، نه؟»
پیرمرد دوست نداشت در این باره حرف بزند. گفت: «آره. یکی باید بمونه، هوای اون دوتایی رو که می‌رند عقب، داشته باشد.»
«بارون یه کم سبك شد، حمله شونو شروع می‌کنند، نه؟»
«اگه حمله کنند، فکر نکنم دو دقیقه هم بتونیم مقاومت کنیم. مثل آب خوردن خطو می‌گیرند. دیگه این دفعه کسی هم نیست جلوشونو بگیره. مگه می‌شه یه خط به این بزرگی رو دو تا سالم چهار تا مجروح بتونه نگه‌داره.»



«تا حالاش هم بارون جلوشونو گرفته: نه دو تا سالم چهار تا مجروح. الکی نبود، همه کشته شدند، فقط ما چند نفر مونده‌ایم.»
«منظورت چیه؟»
«نمی‌دونم. یه جوریه فقط.»
پیرمرد به جنازه‌ها که گوشه و کنار خاکریز افتاده بودند، نگاه کرد. گفت: «بارون بند بیاد، فکر نکنم حتی دو دقیقه هم بتونم جلوشونو بگیرم.»
«اگه هر دقیقه یه روز باشه شاید.»
« این طوری فکر می‌کنی تو؟ تو یه خط به این بزرگی دو تا آدم که مهماتشون هم داره تموم می‌شه، چطوری می‌تونند جلوی دو هزار تا آدمو بگیرند، هان؟ چطوری می‌تونن جلوشون وایسند؟»
جعفری این را گفت و از روی چاله کوچك آبی پرید. به پسر نگاه کرد و به پیرمرد. گفت: «بی سیم زدند گفتند این قسمت محاصره‌رو دارند می‌شکنند. آماده باشیم که تا گفتند، بزنیم بریم عقب.»
نیامده بود خبر بدهد محاصره دارد می‌شکند. آمده بود ببیند چی به هم می‌گویند آن دو تا. نمیخواست همین طوری از راه برسد، سربکشد تو کارشان.
پسر گفت: «اون اتفاقی که باید بیفتد می‌افته.»
پیرمرد گفت: «حرف خوبیه.»
جعفری گفت: «چه اتفاقی قراره بیفته؟»
پسر گفت: «نمی گم.»
«بگو. بگو چه اتفاقی باید بیفته برات.»
«نمی گم.»
«اگه می‌دونی، بگو گفتم.»
«یه اتفاقی.»
«نمی گی پس. شاید نمی‌دونی.»
«یه اتفاق خوشگله.»
چیز دیگری نمی‌توانست بگوید.
«در مورد اتفاق، کلمهٔ خوشگل به کار نمی‌برند. فارسیت ضعیفه.»
پسرك چشمهاش را باز کرد. همیشه همین طور بود. هر وقت نمی‌دانست چه کار کند، آن قدر می‌نشست به آسمان نگاه می‌کرد تا وقتی که بتواند گریه کند. آن وقت می‌رفت گوشه‌ای می‌نشست گریه می‌کرد. آن قدر گریه می‌کرد که گلوش درد می‌گرفت. بعد همه چیز تمام می‌شد، راحت می‌شد. برمی گشت سر خانه اول.
پیر مرد گفت: «نمی‌خوای بری این اطراف چرخی بزنی حالت جا بیاد؟ می‌تونی راه بری که؟»
«می تونم.»
«خب برو بیا.»
«یعنی برم گریه کنم؟ منظورت اینه؟»
«می‌خواستم فقط چرخ بزنی و بیای.»
«نمی‌خوام برم. گریه‌م نمی‌آد.»
«چی شده که نمی‌گی؟»
«...»
«یه خبری هست که همه چیزت با هم قاطی شده، نه؟ من می‌دونم یه خبری هست.»
«آره هست.»
«مطمئنی نمی‌خوای بری چرخی بزنی و بیای؟»
«مطمئن مطمئن، چون بخوام برم، نمی‌تونم وایسم اون وقت.»
پیرمرد اورکتش را از روی دوشش برداشت انداخت روی شانه‌های پسر، رفت سمت سوله. دیگر احساس گناه نمی‌کرد. باران آن قدر تند بود که هیچ جا را نمی‌شد دید. رفت تو سوله.
جعفری بالای سر پسر ایستاده بود و نگاهش می‌کرد. لجش گرفته بود. حرص می‌خورد از پسر. روز دوم بود. باران همین طور می‌بارید. سابقه نداشت تا حالا. نشست کنار پسر. گفت: «هوای کوهستان همیشه بده.»
آمد لب سنگر بی سقف پسر ایستاد، تو را نگاه کرد. آب تقریباً تا بالای زانوهای پسر جمع شده بود. باران روی آب حباب درست می‌کرد. سنگر را خود پسر کنده بود.
جعفری نشست روی کپهٔ خاك کنار سنگر. گفت: «چرا نمی‌آی بیرون؟»
«راحتم اینجا.»
«این طوری چیزی درست نمی‌شه.»
«نشه.»
«این قدر لج نکن. چرا نمی‌خوای بیای بیرون؟»
«من تا آخر اینجا می‌مونم. برید شما عقب.»
«پس فکر می‌کنی کشته می‌شی همین جا.»
«تو بارون وانیسا. خیس می‌شی، برو تو.»
«تو چالی نشسته‌ی که مثلا چی؟»
به پسر فهماند نمی‌خواهد برود توسوله. گفت: «تو از زندگی چی می‌دونی که از مرگ بدونی.»
پسر گفت: «من چیزی نگفتم که.»
جعفری فکر کرد چرا او این حرفها را زده.
پیرمرد داشت به حرفهای او فکر می‌کرد. جا خورده بود پسر راست می‌گوید.
جعفری گفت: «آخه تو چیزی نمی‌گی، من مجبورم خودم همه چیزو حدس بزنم.»
پیر مرد گفت: «همه چیز خود تو یا اونو؟»
«همه چیز خودمو بیشتر. اون که حرفی نمی‌زنه. تو بگو چرا اومده نشسته اینجا. چه دلیل داره یه بچه صبح تا شب تو بارون تو یه چالی بشینه آسمونو نگاه کنه، هان؟ چه معنی داره؟»
پسر چشمهاش را بست: «از اینجا دیدن آسمون یه مزه دیگه‌ای داره. یه جور دیگه‌ست. انگار آدم از بالا می‌تونه خودشو ببینه. بیا امتحان کن ببین.»

مرد از فکرش هم می‌ترسید: «ممنون.»

پیرمرد گفت: «راست می‌گم. تا کی می‌خوای اونجا بمونی، هان؟»

«نمی‌دونم تا کی، ولی باید بمونم.»

پیرمرد گفت: «نمی‌خوای ما بریم چرخی بزنیم ته خاکریز و بیاییم؟»

می‌دانست اگر پسر برود گریه کند، دیگر همه چیز درست می‌شود.

پسر گفت: «حالشو ندارم.»

«یعنی چی حالشو ندارم؟»

«من فکر می‌کنم تو آدم خیلی خوبی هستی.»

«من؟»

«آره.»

«اگه من بچه داشتم، راضی نمی‌شدم بچه‌م بم بگه حالشو ندارم. اون وقت بی‌خود تو خط تك و تنها بمونه.»

باران روی صورت پیرمرد لیز می‌خورد و آب از ریشهای سفیدش چکه می‌کرد روی پیراهنش.

«چرا نمی‌ذاشتی؟»

«حیفه کشته شه.»

«پدر و مادرها باید بالاخره یه وقتی بچه‌شونو ول کنند. حالا یه روز زودتر، یه روز دیرتر.»

«چه فایده داره پدر و مادرها این قدر زحمت می‌کشند برای بچه‌شون؟»

درد پیچید تو کمرش. تکیه داد به دیوار سنگر. تیر درست خورده بود تو کمرش.

«چی می‌گفتم؟»

پیرمرد گفت: «هیچی.»

پسر چشمهاش را به زحمت باز نگه داشته بود. می‌سوخت از بی‌خوابی. دوست داشت تا می‌تواند به آسمان نگاه کند. پیرمرد خوشش آمد پسر این قدر لجباز است. گفت: «فکر می‌کنی با این کارهات می‌تونی مرد شی؟»

و فکر کرد: «مرد شده دیگه، برای همین کارهاش.»

کیف می‌کرد او مرد شده. از سوله بالایی صدایی آمد. جعفری دوید رفت سمت سوله. گوشی را برداشت و شروع کرد به حرف زدن. آمد بیرون. با دست کوهها را نشان داد. گفت: «این طرف یه راه باز کرده‌ند. باید بریم. برو آماده شو!»

به پیر مرد گفت. رو کرد به پسر: «تو چی کار می‌خوای بکنی آخرش؟ می‌خوای بمونی»

«می‌خوام بمونم.»

جعفری رو کرد به پیر مرد: «می‌مونه این؟»

پیر مرد ساکت بود.

جعفری فکر کرد پسر می‌خواهد به خاطر آنها بماند. گفت: «برای این می‌مونی که پشت ما رو داشته باشی؟»

تا بالای کوه خیلی راه بود.

«شماها برید. من تیراندازی می‌کنم نفهمند خط خالی شده.»

«به خاطر ما می‌مونی؟»

«مجروحها تنهان. کسی پیششون نیست. به این همه مجروح کسی نیست برسه.»

« می‌خوای بمونی به اینها کمك کنی یا...؟»

«می‌خوام راحت‌تر برید عقب.»

«دلیلت قانع کننده نیست. نکنه می‌ترسی با ما بیای، نتونیم بریم عقب، مزاحم ما باشی؟»

«مجروحها نباید تنها باشند. شاید تا چهار پنج ساعت دیگه بعضیشون زنده باشند. نمی‌خوام فکر کنند تو این چهار پنج ساعت رفتم عقب، اونها را گذوشتم، همین طوری. ولشون کردم رفتم. بشون گفتم می‌مونم. آخه نمی‌تونم بیام. اونها دوست دارند یکی پیششون باشه. دلشون به اون خوش باشه. من از همه‌شون سرپاترم. می‌تونم ده بیست قدم راه برم. اونها نمی‌تونند یه قدم هم راه برند.»

«پس چرا گفتی ما رفتیم تیراندازی می‌کنی، منت می‌ذاری؟»

«خب تیراندازی می‌کنم پشت شما رو داشته باشم، اما مجروحها هم تنهان. مگه نیستند؟ ممکنه عراقیها حمله نکنند، اون وقت یکی باید باشه کمکشون که زنده بمونند، تا وقتی که نیروها می‌رسند.»

«حمله می‌کنند حتماً.»

«یکی باید به اونها مهمات برسونه بجنگند. اونها چه بخوان چه نخوان کشته می‌شن. بذار اقلاً یه کاری بکنند.»

«کدومشون حال جنگیدن دارند؟»

«همه شون.»

«خب مهمات می‌ذاریم براشون.»

«اگه تموم شد چی؟»

« خب تموم شده دیگه.»

«نه دیگه، نشد.»

جعفری فکر کرد نکند پسر می‌خواهد کمك به توپچی کند. گفت: «توپچی» اینجاست، نه؟»

«آره. هنوز زنده ست.»

«توپخونه خودش می‌تونه از پیش گِراشو بزنه. کافیه فقط بگیم بزنه.»

«توپچی خیلی تیر خورده.»

«تو هم تیر خوردی خب. توپچی همهٔ گراهای خطشونو داده.»

«داده باشه خب.»

«بچه محلتونه توپچی؟»

«یکی باید باشه اینجا آب برسونه به بچه‌ها. نباید بچه‌ها تشنه کشته شند.»

«من نفهمیدم آخرش برای چی می‌مونی. که عقب مارو داشته باشی یا وبال ما نشی یا برای مجروحها کمك باشی یا گِرا بدی، کمك توپچی باشی. برای چی؟»

«باید بمونم.»

«بگو برام جالبه.»

رو کرد به پیرمرد: «جالب نیست برای تو؟»

«کجاش جالبه؟»

پسرك گفت: «خط نباید خالی بشه. وقتی عراقیها می‌آن ،باید یکی اینجا باشه، یکی جلوشون باشه که بگه اینجا خط ماست. بی‌خود سرتو ننداز پایین بیا، سینه‌تونو بدید جلو خطو بگیرید. باید بترسید. وقتی می‌آیید تو خط ما، حتی اگر چهار تا مجروح باشند فقط اونجا. اون وقته که دیگه هیچ وقت اینها نمی‌تونند نترسند از ما.»

جعفری با نوك پا به گلهای کنار پاش زد: «یه مشت خاك یعنی این قدر ارزش داره که آدم خودشو به خاطرش به کشتن بده؟»

پیر مرد گفت: «یه مشت خاك فقط یه مشت خاکه، نه بیشتر. ارزشش هم همون قدره.»

جعفری به پسر گفت: «می‌خوای پس برای چی بمونی؟».

رو کرد به پیر مرد: «شاید به خاطر این که ما نمی‌تونیم ببریمش هی»

«من می‌دونم اینجا کشته می‌شم. همین جا که نشستم، کنار این خاکها. اگر هم با شما بیام، تو راه کشته می‌شم. معلوم نیست کجا. اون طوری فقط جلوی رفتن شما رو می‌گیرم. دردسرتون می‌شم. باید کولم کنید ببریدم بالای کوه.*اون وقت اونجا ولم کنید. من دوست دارم خاك شم. عراقیها مردها رو خاك می‌کنند، نه؟»

جعفری ترسید: «فکر کنم آره، چون مستقر می‌شن. یا جنازه‌ها رو می‌سوزونند یا خاك می‌کنند تا بوشون اذیتشون نکنه.»

«چه بیام چه بمونم، یکیه عاقبتم. فرقی نداره رفتن یا نرفتنم، چیزی رو عوض نمی‌کنه.»

جعفری چنگ زد مُشتی گل از زمین برداشت. گردش می‌کرد. گفت: «پس بگو دنبال بهانه‌م بمونم.»

«می‌مونم. باشه؟»

پیرمرد گفت: «اگه فکر می‌کنی باید بمونی بمون. نه برای این که ما بتونیم بریم عقب یا برای کمك به مجروحها یا هر چیز دیگه. بمون برای این که اینجا راحت‌تری، فکر و خیال بی‌خود نمی‌کنی.»

جعفری از حرف پیر مرد ترسید: «بمونه؟»

«آره، بمونه.»

«شاه شجاع شدی یهو؟»

«فکر می‌کنی می‌ترسم، می‌خوام اون بمونه تا من برم؟»

از تو سوله باز صدای بی‌سیم آمد. جعفری رفت تند سمت سوله. زود برگشت. گفت: «گفتند زود بیایید. ممکنه راهی که برامون زدند، بسته شه.»

ناراحت بود.

پیر مرد گفت: «چی شده؟»

جعفری گفت: «پرسیدند چند نفرید.»

پیرمرد گفت: «چند نفریم؟»

نزدیك بود گریه‌اش بگیرد. انگار تازه فهمیده بود از آن همه نیرو فقط دو نفر برمی‌گردند عقب. نمی‌خواست یك نفر بشود. برای آنها که عقب بودند بد می‌شد. روحیه‌شان خراب می‌شد. دوتایی می‌توانستند حسابی تعریف کنند. جعفری اگر تنها بود نمی‌توانست.

پیرمرد رفت تو سوله، کوله و بی‌سیم را آورد. گفت: «خداحافظ.»

پسر گفت: «خداحافظ.»

پیرمرد گفت: «این طوری خداحافظی خیلی بده که.»

آمد بالای سنگر پسر: «درسته گذوشتم بمونی، اما این دلیل نمی‌شه دوستت نداشته باشم. می‌فهمی؟»

دستهای پسر کنار پاهاش آویزان بودند، شل و وارفته.

پیرمرد گفت: «خدای نکرده داری خداحافظی می‌کنی.»

«آره. خدای نکرده.»

«چرا خدای نکرده؟»

«چون ما همدیگه رو می‌بینیم باز.»

«چرا غریبی می کنی؟»

«نمی دونم.»

«نمی دونی غریبی چه دردیه.»

«مثل درد پدر بودن و پسر داشتن.»

«آره. مثل درد پسر داشتن.»

دوست نداشت با او این طوری خداحافظی کند. گفت: «تو مطمئنی همین جا که الان هستی کشته می شی؟»

«آره. مطمئنم.»

«پس یه خرده از خاك کف سنگرتو بده من.»

پسرك دست کرد کف سنگر و مشت گل را که ازش آب می چکید آورد بالا. پیرمرد نایلونی را آورد جلو. پسر چند مشت گل ریخت تو نایلون. ته نایلون را بلند کرد تا آب گلها برود. دلش يك خداحافظی دلچسب می خواست، يك دست دادن درست و حسابی. آن طوری که همه خداحافظی می کنند. می دانست برای آخرین بار است که دارد پسر را می بیند. دوست داشت پسر براش دست تکان بدهد. قشنگ دست تکان بدهد. این آخرین آرزوی او بود، اما پسر تو بند این حرفها نبود. پی این هم نبود او را راضی کند. توی حال و هوایی دیگر بود. گفت: «سخته برات منو بذاری بری؟»

«خیلی. ناجوره تو تنها بمونی، من برم.»

«سخت تر از موندنه یعنی؟»

«فکر می کنم.»

«برای این که راحت باشی، منو به چشم مثل بقیه نگاه کن، اون وقت راحتی.»

«نمی تونم.»

خندید. يك چشمش را بست و با يك چشمش به پسر نگاه کرد: «این طوری خوبه؟»

پسر لبخند زد.

جعفری گفت: «وقت شوخیه آخه الان؟»

دلش نمی خواست برود. می خواست بماند. گفت: «دیر شد. بیا بریم دیگه. بلندشو!»

پیرمرد گفت: «من دوست دارم یه خداحافظی دیگه بات بکنم.»

پسر گفت: «چرا؟»

«خب دیگه. دوست دارم. دوست دارم یه مدل دیگه خداحافظی کنم. یه مدلی که آرزوم بوده همیشه. یه مدلی که شأن پسری مثل تو باشه. عیبی نداره بت می گم پسر که؟»

«نه. آدم با حرف مرد نمی شه.»

«اون طوری می خوام خداحافظی کنم بات.»

«اگه بهتره، باشه.»

پیرمرد دستش را دراز کرد سمت پسر. گفت: «خداحافظ.»

«باشه. خداحافظ.»

«چرا گفتی باشه خداحافظ؟»

جعفری گفت: «بیا بریم بابا. دیر شد. الان پُر می کنند تَرکو دوباره آ.»

دلش می خواست بماند.

پیرمرد گفت: «به امید دیدار.»

پسر خندید: «باشه، به امید دیدار.»

پیرمرد گفت: «چه فکر کردی خنده ات گرفت. به من بگو.»

«آخه یه مرتبه فکر کردم بچه پولدار شدم. تو فیلمها دیدی می گن شب به خیر یا به امید دیدار عزیزم؟»

پیرمرد خندید: «آره. راست می گی. دوست داری باز هم این طوری بت بگم؟»

«نه. خوشم نمی آد این طوری. دوست دارم یه بار دیگه یه دست مردونه بدی.»

«بیا. این هم یه دست مردونهٔ دیگه.»

و يك بار دیگر دست دادند.

پسر گفت: «ما همدیگه رو نمی بینیم. یعنی واقعاً نمی بینیم.»

«چرا فکر می کنی ما همدیگه رو نمی بینیم. ما بریم عقب، تَرکو بزرگتر می کنیم، با یه سری نیرو می زنیم می آییم جلو، دوباره خطو پس می گیریم.»

«چند روزه این طوری فکر می کنم که ما هیچ وقت همدیگه رو نمی بینیم. مزه نمی داد پیش هم کشته شیم.»

«تو از کجا می دونی هر دو باید کشته شیم.»

«معلوم می شه. من اینجا، تو یه جای دیگه. شاید هم تو همین کوهها، ولی اینجا نه.»

«حتم داری کشته می شی یا همین طوری یه چیزی می گی؟»

«حتم حتم.»

پیرمرد این را می دانست که هردوشان کشته می شوند.

«خب اگه می دونی حتماً کشته می شی می مونی خوبه. حالا از ته دل راضیم بمونی و این طوری مرد باشی.»

«از اون وقت تا حالا باور نکرده بودی؟»

«اطمینان نداشتم. فکر می کردم داری یه حرفی می زنی حالا.»

پسر گفت: «حالا اطمینان داری؟»

«آره.»

«یعنی واقعاً ما داریم کشته می شیم. چه بامزه ست!»

«خیلی بامزه ست.»

«یعنی واقعاً می میریم؟ واقعاً واقعاً؟»

«این جوریه دیگه.»

پسر خندید: «من هم دارم کشته می شم. خیلی خوبه آ.»

پیرمرد بلند شد گفت: «نفهمیدم اون کارت برای چی بود. تو که می دونستی باید کشته شی، با اون حال بد، زیر آتش تهیه، که چی رفتی بگردی؟ که چی رفتی تو بیشه نشستی؟ که کیف کرده باشی؟ که آخر عمری هر چی ندیدی، آنجا بتونی ببینی؟»

«نمی دونم چی کار باید بکنم. می خوام تو وقت کم، دوست داشتم تو وقت کم یه کاری بکنم. بلد نبودم چی کار کنم. نمی دونم وقت مردن آدمها چی کار می کنند، کجا می رند، چی می گن، بلد نبودم من هم بگم. برای همین یه کارهایی می کردم که بد می شد.»

پیرمرد دست گذاشت روی سر پسر، موهاش را ریخت به هم: «خوبه این طوری، نه؟»

«آره. خیلی خوبه.»

«حتماً راحتی؟»

«زندگی چیز خوبیه، نه؟ من فکر می کنم زندگی خیلی چیزها داره که آدم می تونه ببینه.»

«پس چرا نمی آی ببینی؟»

«من باید بمونم. این بهتر از اونه.»

«لباستو در نیارآ. همین تنت باشه.»

«چرا؟»

«می خوام اگه سرت نبود یا تیکه تیکه شدی بشناسمت از لباست.»

«باشه.»

پیرمرد دوست داشت دست می گذاشت روی شانه پسر، اما نگذاشت.

گفت: «هنوز نفهمیدم چرا می رفتی تو کوهها که لذت ببری از دنیا؟»

می خواست آن قدر آنجا باشد که جرأت کند دست بگذارد روی شانه های پسر.

پسر گفت: «نه. این نبود.»

باران به سر و صورت پیرمرد می خورد. تازه می فهمید خوردن باران چقدر کیف می دهد. دیگر خودش را گناهکار نمی دید. پسر باران می خورد، او هم باران می خورد. گفت: «می خواستی همه جارو ببینی، بگردی ببینی چیه دنیا؟»

«نه. می خواستم گریه کنم، اما گریه ام نمی اومد. نمی تونستم گریه کنم، برای همین موندم. من می دونستم کشته می شم، اما نمی دونستم چی کار باید بکنم اینجا.»

نمی توانست آن چیزی را که می خواهد بگوید. برای همین آن جمله را تکرار می کرد. آن جمله را نزدیکترین حرف به فکرش می دید.

پیرمرد دست گذاشت روی سر او: «من هم باید کشته شم، اما خل بازی در نمی آرم.»

و دستش آرام آمد سمت شانه های او.

«چرا آخه من نمی تونم مثل تو باشم. من که...»

پسر هنوز درگیر بود. دنبال جمله بهتری می گشت که بگوید دنبال چیه.

پیرمرد گفت: «من همه چیزو امتحان کردم.»

و دست گذاشت روی شانه های او: «تجربه دارم خودمو گم نکنم. تو واقعاً نمی ترسی یا نمی دونی چی کار کنی؟»

و شانه های پسر را لمس کرد. دوست داشت چشمهاش را می بست و به شانه های او دست می کشید. گفت: «نگفتی می ترسی یا نمی دونی؟»

«نمی دونم چی کار کنم. این که ترس نیست. ترس ندارم از چیزی. کاری نکردم بترسم.»

جعفری دلش می خواست تا بالای کوه را بدود. نمی دانست چه اش شده. احساس می کرد هیچی نیست. بی سیم را انداخت روی کولش. گفت: «بریم. دیر شد.»

خواست حرکت کند. نتوانست.

پسر گفت: «راست می گه. دیر شد. برو.»

جعفری بش برخورد. گفت: «چرا این طوری گفتی برو دیر شد؟»

«یعنی چه؟»

«سرزنشم می کنی دارم می رم؟»

«نه به خدا، من...»

فریاد زد: «چرا داری سرزنشم می کنی؟ ما داریم می ریم نیروهارو بیاریم. فکر می کنی داریم می ریم، در می ریم؟»

عقب عقب می‌رفت: «آره، سرزنشم کن. فکر می‌کنی کاری از دست تو که می‌مونی برمی‌آد؟ چطوری تنهایی می‌خوای جلوی دو هزار نفر وایسی؟ چطوری می‌خوای جلوشونو بگیری. هان؟»

«جلوشون وایسادن فرق داره تا جلوشونو گرفتن.»

«گرفتن.»

جعفری به چشمهای پسر نگاه کرد: «هر کی اختیار خودشو داره.»

و رفت.

پیرمرد خندید. پسر خندید: «جوابشو خوب دادی‌ها.»

پیرمرد گفت: «چه قشنگ می‌خندی تو؟»

«تو هم قشنگ می‌خندی.»

«تو خیلی مردی.»

«تو هم خیلی مردی. من، من اگه بچه داشتم، نمی‌ذاشتم بمونه تو خط، تنها کشته شه.»

پیرمرد به شانه‌های او دست می‌کشید: «تو اگه جای من بودی، یه کار دیگه می‌کردی. مطمئنم.»

و بلند شد به آب کف سنگر نگاه کرد.

«وقتی ما رفتیم، بیا از سنگرت بیرون. سرما می‌خوری این طوری. ببین چقدر آب جمع شده کَفِش.»

«باشه.»

پیرمرد چشمکی زد و عقب عقب رفت: «یادت نره آ.»

«چشم.»

پیرمرد اول آرام می‌رفت. تند کرد. دلش نمی‌خواست برود، اما رفت. باید می‌رفت. به جعفری که رسید، پواش کرد. جعفری قدمهای کوچکتر برمی‌داشت.

نمی‌خواست از او جلو بیفتد زیاد.

از گردنه کوه که گذشتند، پیرمرد نگاهش به دستهای جعفری افتاد. می‌لرزیدند. گفت: «از سرماست؟»

و دستهاش را با چشم نشانش داد: «نه. از چیز دیگه‌ایه.»

«ربط داره به اون بچه؟»

«بی‌ربط هم نیست. بچه عجیبیه. پسرته، نه؟»

«آره. تنها پسرمه.»

«چرا گذوشتی بمونه؟»

«چه فرقی داره بدونی یا نه.»

«هیچی. فقط می‌خواستم بدونم. خدا بت ببخشه.»

«خدا بچه‌های تورو هم بت ببخشه.»

«پسرت خیلی می‌فهمه. می‌دونی اینو؟»

«ممنون.»

صدای رگباری از سمت خاکریز بلند شد. هر دو ایستادند. پیرمرد از بالا، خط را دید و پسر را، که نقطه‌ای کوچک بود، روی خاکریز. سر نقطه رو به آسمان بود. به آسمان خیره شده بود. باران هنوز می‌بارید.

جعفری اورکتش را از تنش درآورد انداخت تو دره. گفت: «می‌خوام راحت راه برم.»

پیرمرد معنی‌دار نگاهش کرد.

جعفری گفت: «خیلی گرمم شده.»

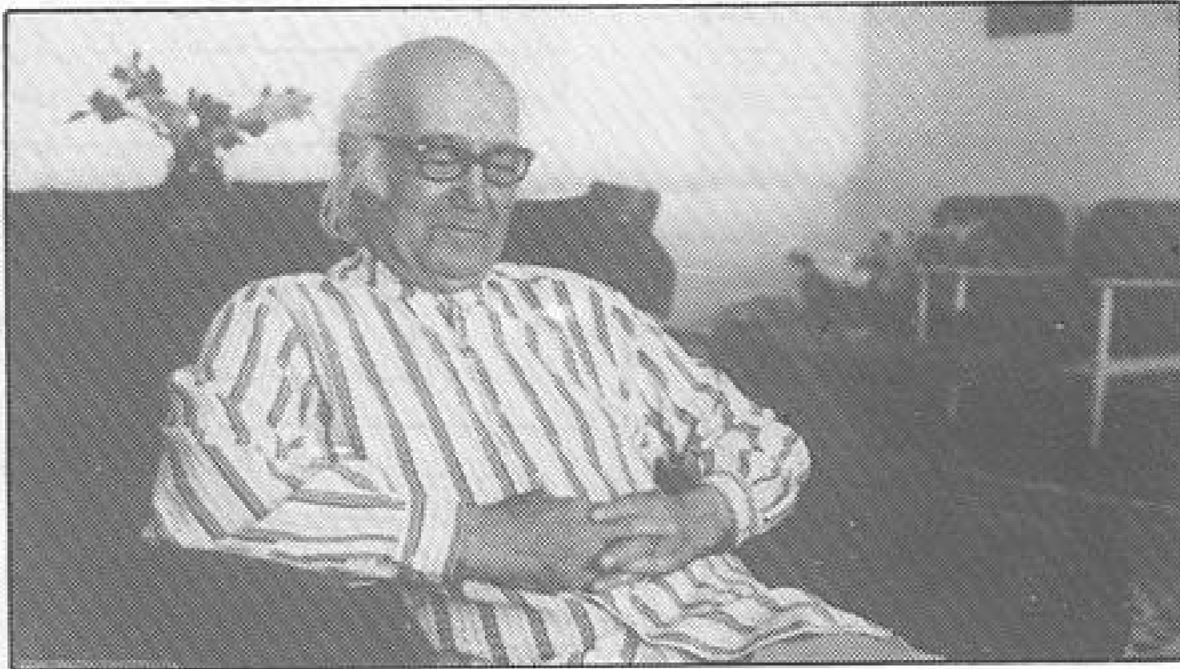
«عیبی نداره. فراموش می‌کنی.»

«آخرش نفهمیدم برای چی موند؟»

پیرمرد گفت: «بریم.»

و راه افتادند.





مصاحبه با استاد حمیدی نقاش معاصر

جهان هنر، به اکسپرسیونیزم متمایل خواهد شد

به بهانه برگزاری نمایشگاه استاد با همت انجمن مرکز هنرهای تجسمی در محل انجمن

امیر لواسانی

چهره‌اش را می‌بایست باور داشت. موهای سپید و رها شده‌اش، نیمی در پوشش کلاه، گردنی نه چندان بلند را پوشانده‌اند. گذر عمر و شاید رویارویی با تحولاتی بسیار، آنچنان که باید، کمانه‌ای برقامت استوارش تحمیل نکرده است.

جوانی است که روح خود را در قالب پیران به همراه می‌کشد.

دیدارش هرچند بار، برایم تداعی هنرمندی از دست رفته است که نیمی از سالهای دهه ۱۳۵۰ را گاهی بسان شاگرد و زمانی بعنوان دوستی خدمتگزار در کنارش بودم. از پروفسور «آونالی»، استاد نقاش آکادمی هنرهای «زیبا»ی رم، دوست دوران کهولت پیکاسو و همکار «موناکزی»، «شالویا» و دیگر هنرمندان نوگرای نیمه دوم این قرن یاد می‌کنم که همگی در هرکجای این زمین که می‌زیسته‌اند، دارای رنگی یکسان و زبانی یکرنگ بوده‌اند.

خواسته و ناخواسته، حمیدی با تمامی عاداتش و آثاری که تاکنون برجای گذارده، تداعی رنگی روشن و گویا از آن بزرگمردان این مقطع از تاریخ هنر است که برای همیشه زندگی یکدیگر را در جستجوی تجسم واقعیاتی روشن از دگرگونی ارزشهای انسانی تکرار کرده و الهام بخشیده‌اند.

این نه بدان معناست که لغزشها، سردرگمی‌های حاصل از احساسات رفیق و تشتت منطقی افکارش را که گاه بگاه میان دوران متغیّر فکری او سایهٔ تردید نقش کرده‌اند نادیده انگاریم و نیز نه به آن معنا که بسیاری دیگر از هنرمندان قرن اخیر را که ناچار به پیروی از تحولات سیستماتیك جهانی شده و هربار از درون دیدگاههای نوین فکری با توجه به روند سیاست، علوم و تکنولوژی غرب همچون ققنوس از خاکستر خود زاییده و رسالت خویش را به انجام رسانده‌اند، بدور از هرگونه لغزشی تصور کنیم؛ چرا که یك تزلزل فکری و روی‌آوری دوباره به مکاتب کهنه که دیگر کاربردی در جهان صنعتی امروز ندارند، برای هر هنرمندی که تعلق به گذشته خود را به خاطر می‌آورد امری عادی، ولی گذراست. حمیدی از آن گروه هنرمندانی است که شخصیت کلاسیك خود را با مکاتب نوین هنری پیوند داده و به عنوان یك محقق نسبت به کاربردهای عملی شیوه‌های جدید نمود می‌کند.

آنچنان که شعور باطنی نئوکلاسیکها، آنها را در تحقیقات جستجوگرانه‌شان و دستیابی به مکاتب نوین یاری داد. نوع تحقیقات عملی در شناخت کاربردهای مکاتب نه چندان جدید که توسط هنرمندان معاصر همچون «ونیسلوهومر»، «جان مارین» (۱۹۱۴)، «ادوارد هوپر» (۱۹۶۷_۱۸۸۲)، «بن شان» (۱۹۶۹_۱۸۹۸) و دیگران موجب پیدایش فرهنگ جدیدی از هنر می‌شود که توسط منقدان و دوستداران این فرهنگ نوپا مورد حمایت قرار می‌گیرد که همین امر به تأسیس موزه‌ها و مدارس هنری که دیگرباره اهمیت الهام‌گیری از رمانتیسیسم، رئالیسم و امپرسیونیسم فرانسوی را درمی‌یابند، منجر می‌شود. در جایی که «پیکاسو» و «ماتیس» به عنوان استادان مسلم هنر نوین مورد

تمسخر واقع می‌شوند، مکانهای دیگری در آنسوی دنیای غرب، جهت تکریم به این هنرمندان گشوده می‌شوند.

آنها جستجوهای دیگرگونه‌ای را از سرآغاز می‌کنند. هنرمندان جدید، بار دیگر تحقیقات هنری را جهت حصول به ایده آلها پی می‌گیرند. «هویر» زبان مادری و درونمای اطرافش را به کوبیسم متصل می‌کند. بن شان گرافیک خشك اکسپرسیونیستها را با دیدگاهی که از جامعه خود دارد، تلفیق کرده، به انتقادی تلخ و سوزاننده که تعلیم دهنده نیز هستند دست می‌یازد.

و حمیدی نیز جهت اعتلای هنر ایرانزمین و پیوند آن با شیوه‌ها و سبکهای نوین در نهایت کوشیده است. تعالیم او به استاداتی چون سهراب سپهری، اویسی و همچنین تمامی هنرمندانی که تمایلی به بهره‌وری آگاهانه از این استاد دارند، منشاء تحولاتی در شعر و نقاشی ایران شده و خواهد شد.

تا زمان باقی است، قدرش را بدانیم و او را دریابیم:

□ **دانشکده را در تهران به پایان رساندم و به استخدام دولت درآمدم. پس از یکسال که در دانشگاه تدریس می‌کردم، جهت ادامه تحصیلات هنری و با هزینه دولت رهسپار فرانسه شدم.**

○ **چند سال از آن تاریخ می‌گذرد؟**

□ حدود چهل و دو یا چهل و سه سال.

○ **قبل از شروع مصاحبه در مورد تماس با «خوان میرو» صحبت می‌کردید.**

□ بله، با او تماس‌هایی داشتم.

○ **با ماتیس هم همین طور؟**

□ بله، او را در یك گالری ملاقات کردم. نحوه برخورد هم بدین ترتیب بود که در مغازه‌ای یکی از آثار پیکاسو را با تابلویی از ماتیس معاوضه می‌کردند. حضور در این معامله برای من جالب بود. کار ماتیس از نظر من ارزش بیشتری داشت، در حالی که تابلو پیکاسو از آثار متوسط او بود و سرانجام هم بعد از بحث زیاد معامله انجام شد.

○ **استاد مستقیم شما چه نام داشت؟**

□ **پروفسور آندره لوت**

○ **با «گروس» هم از لحاظ کاری ارتباط داشتید؟**

□ **بله و در یکی از این ملاقاتها برخورد جالبی هم** پیش آمد. نقاش گمنامی تعدادی از آثارش را برای ارزیابی نزد او آورده بود. گروس که تابلوها را با دیدی تحلیل گرانه ورانداز می‌کرد پس از لحظاتی ابروها را درهم کشید و خطاب به نقاش گفت: خجالت نمی‌کشی با این رنگهای مطبخی‌ات؟ و نقاش در حالی که عرق سرد بر پیشانی داشت، شروع به جمع آوری تابلوهایش کرد. موقع خداحافظی از او سئوال کردم: چه مدت است نقاشی می‌کنی؟ پاسخ داد: پنج سال است که «بوزار» را تمام کرده‌ام. وقتی خارج شد با حالتی معترضانه از گروس سئوال کردم: علت این نوع برخورد شما با یك هنرمند چه بود، در حالی که کارهایش جای ایراد نداشت؟

گروس گفت: منهم متوجه شدم که کارها خوب هستند، ولی باید ضربه‌ای به او وارد می‌شد و این ضربه باعث تحرك و تفکّر بیشتر او و در نتیجه ترقی‌اش به عنوان یك نقاش می‌شود. من از گروس استفاده‌ای نکردم و اگر ارتباطی بوده، از حدّ ملاقات حضوری تجاوز نمی‌کرده است.

○ **دورهٔ آکادمی هنر را در پاریس دیدید، یا بوزار را؟**

□ **هیچ کدام. بعد از آن که تحصیلاتم را در نقاشی به** پایان بردم در تهران پس از شور و بررسی و همچنین ارزیابی نحوهٔ تدریس من مدرکم را معادل دکترا تأیید کردند. شما می‌دانید که نیز دکترای هنر در دانشگاه وجود ندارد، مگر از طریق تئوریك.

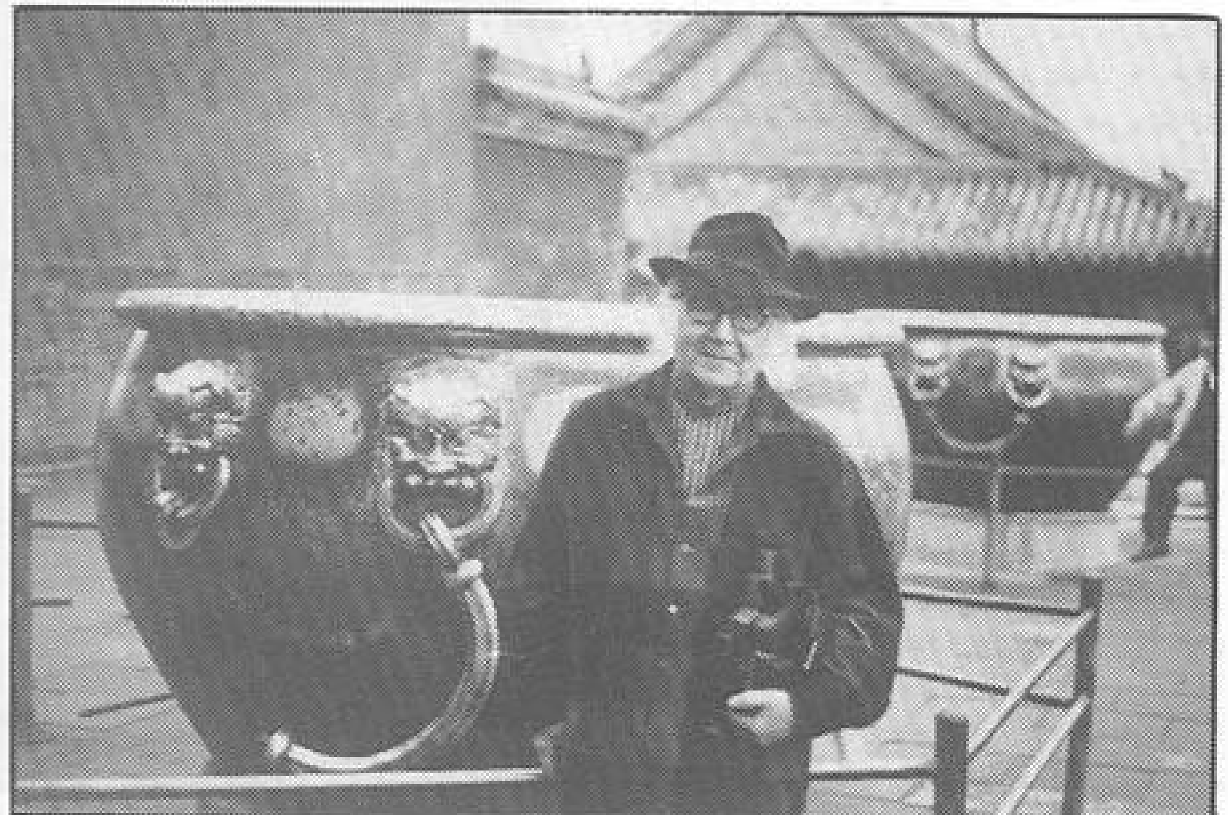
○ **تحلیل شما از هنر مدرن به عنوان یك دانش اروپایی و وضع بحرانی آن در انتهای عصر حاضر به چه عواملی وابسته است؟**

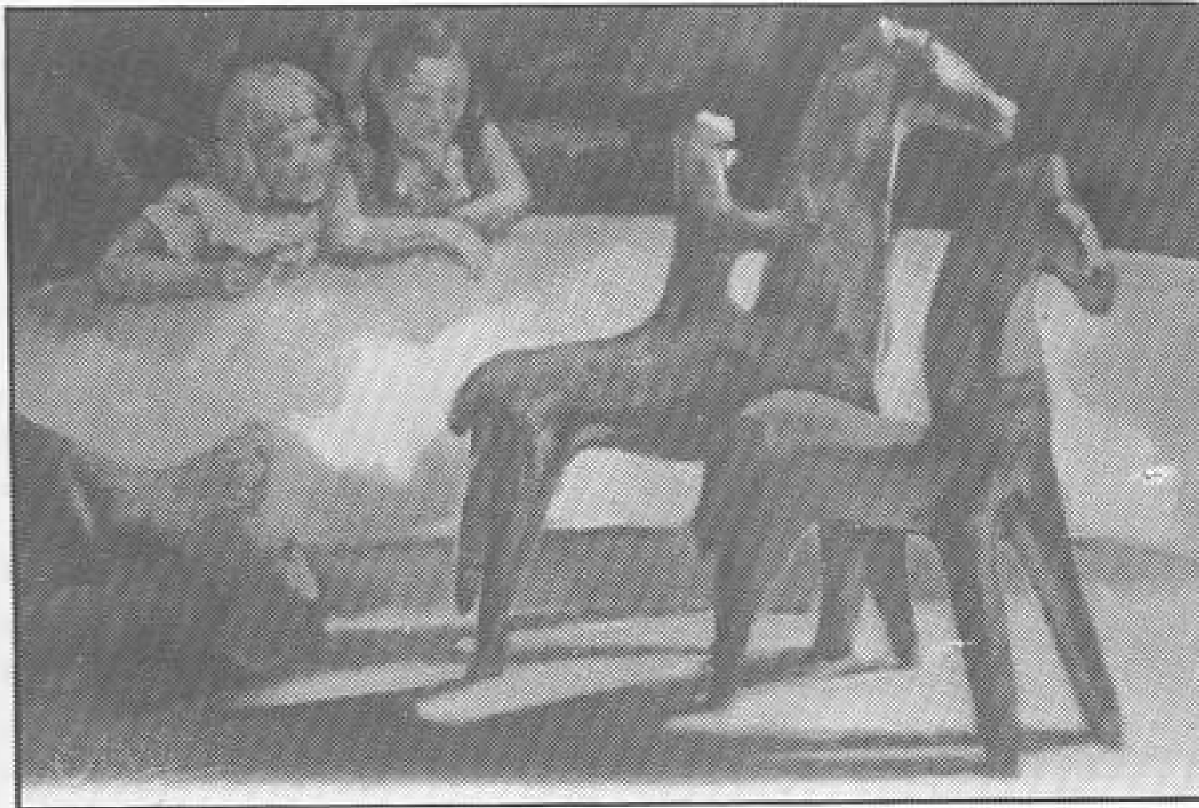
□ **به نظر من دو عامل در این امر دخالت دارند:** سختی زندگی که هنرمند را ناچار می‌سازد تا حداقل کار را انجام داده و به موازات آن از حداکثر استفاده بهره‌مند شود تا قادر به ادامه زندگی باشد. به همین دلیل، هنر امروز در عوض عمیق بودن، به صورت جرقه و تابش ناگهانی عمل می‌کند. یعنی انسان مخاطب از دیدارش لذت می‌برد، ولی زمان این لذت کوتاه است. برخلاف آثار کلاسیك که صرفنظر از معایبی، دارای عمق بودند. عامل دوم این است که به طورکلی، انسانها، بخصوص در غرب، نسبت به همه چیز بی‌تفاوت شده‌اند. در گذشته از فکر و عقل و علم پیروی می‌شد و شاید هم از دین، ولی در مقطع زمانی حاضر، تکیه‌گاه انسان غربی به این عوامل بستگی ندارد و هرچه هست، بی‌تفاوتی است. آنها با از دست‌دادن اعتقادات، از مسیر خود خارج شده، تنها خواستار گذران عمر و زندگی متوسطی هستند که با یك درآمد متوسط، امکانش وجود دارد. البته نمی‌شود ادعا کرد که در آنجا مساله ترقی منتفی است. به نظر من زمانی که انسان می‌داند که نمی‌داند، موقعیتی را برای تحرك بیشتر به سوی تکامل کسب می‌کند. سابق بر این فکر می‌شد که علم، موجبات موفقیت و تعالی انسان غربی را فراهم می‌سازد، در صورتی که بعدها پی بردند که علم، رفع حاجت می‌کند ولی باعث کشف حقیقت نمی‌شود. عقل هم از دیدگاه غربی‌ها همین حالت را داشت. فکر می‌کردند که می‌شود به تمام معضلات با تکیه بر عقل پیروز شد، در صورتی که مولوی عقل را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کند. این که عقل دارای دو وجه است. عقل اول: مکتبی که درآموزی به حرف مکتبی. عقل دوم بخشش یزدان بود چشمهٔ آن در میان جان بود. عقلی که صحبتش را می‌کنیم که انسان را به طرف کمال رهنمون می‌شود، دور از دسترس و بینش غربی‌هاست. عقل آنها، عقل مصلحت‌بینی است، وسیله‌ای است جهت نیل آنها به مقاصدشان. پس بکارگیری عقل هم از نظر غربیها مطرود و یا ناشناخته است. فکر هم در نزد آنها همین حالت را پیدا کرد. چون حاصل برخوردها و ارتباطات بود. پس این چهار عاملی که می‌توانستند تکیه‌گاه هنر باشند، اعتبار و ارزش خود را از دست دادند. این است که نبود این چهار عامل در نقاشی هم مؤثر افتاد. پس دو علت کیفیت هنر غرب را تنزل داده است، یعنی آن را به صورت جرقه‌ای که نوری می‌تاباند و بلافاصله خاموش می‌شود، خلاصه کرده است.

○ **ممکن است تاریخی را برای این انحطاط هنری مشخص کنید؟**

□ **بعد از جنگ بین‌الملل اول نقاشان برای دسترسی** به یك جهت‌یابی شروع به فعالیت هنری کردند. علتش هم از دست دادن اعتقاد به گذشته بود. آنها می‌خواستند به کیفیتهایی تازه دست یابند و «ایسم»ها را به وجود آورند. عده‌ای که فعالیت‌های جمعی را شروع کرده بودند، تئوری شان این بود که هر چیزی در جهان بوسیلهٔ نور دیده می‌شود، پس در نتیجه علت اصلی مبادی و مبانی هنر را نور تشکیل می‌دهد و با این دید، اصول کارشان را براساس تابش نور قرار دادند و با قراردادن نقاط نوری در کنار یکدیگر، امپرسیونی از طبیعت بوجود آوردند. و شاید کلمهٔ امپرسیون نخستین بار توسط بازدیدکنندگان از آثار هنری آنها به کار گرفته شد و به نظر من کلمه «امپرسیونیزم» از همان زمان مطرح شد.

○ **فکر نمی‌کنید که سالهای شکل‌پذیری امپرسیونیزم مربوط به سالهای ۱۸۷۰ به باشد؟**





اصولاً جنگهای اول و دوم باعث اختلال در ارتباطات، تشدید اختلاف و سردرگمی و در نتیجه، زایش مکتبهای دیگر از هنر مدرن بود.

□ کاملاً همین طور است. شاید اکسپرسیون را مدنظر داشتم. در هر حال با تصدیق نظر شما می‌خواهم بگویم که در آن دوره بود که «ایسم»ها شخصیت پیدا کردند.

○ مشکل ارتباط هنر با جامعه اروپایی که در طول جنگ اول جهانی بروز کرده و تا هنگامه جنگ دوم و سالهای پس از آن شدت یافته است، جهان صنعتی را منفک از هنر قرار داده است. در جایی شما به هنر کلاسیک ارج می گذارید و در جای دیگر از مکاتب جدید هنری مانند «اکسپرسیونیزم» پیروی کرده و رنگهای امپرسیون را نیز به کار می گیرید. با توجه به عامل صنعتی شدن جهان و زایش هنر نوین از بطن صنعت و تکنولوژی، شما بینش خود را نسبت به دو مکتب چگونه تحلیل می کنید؟

□ من نسبت به هنر کلاسیک علاقه‌ای ابراز نکردم. اگر به کلاسیک روی آوردم علتش این بود که سمت استادی در دانشگاه داشتم و ناچار به روی‌آوری به سبکهای مختلف بودم و این اجبار بیشتر به دلیل ضرورت تعلیم به شاگردان و پاسخ به سئوالاتشان بود. هنر کلاسیک با اختراع دوربین به پایان عمر خود رسید و هر اندازه که تمدن پیشرفت کرد، تخصص، مقام بالاتری را احراز کرد. بنابر این، کلاسیسیسم به عنوان مجموعه‌ای از یک هنر، به زوال خود نزدیک شد. این بار هنرمندان برای دستیابی به نور، حالت، حرکت و حجم به گوشه‌های هنر پرداختند.

○ یعنی جنبه‌های علمی هنر را مورد بررسی قراردادند! درهرحال شما از کلاسیسیسم به عنوان یک مکتب عمیق یاد کردید.

□ البته، چون در هنر کلاسیک حسابگری کامل معمول شده است و همان طور که عرض شد آنها به گوشه‌ها و جهات هنر پرداختند و همان طور که شما هم اشاره داشتید، مکاتب جدید در قدیم هم معمول بوده است ولی بطور خیلی مخفی. مثلاً پیکاسو هنرهای مخفی گذشته را یکی پس از دیگری مقابل دید قرار داده است. عرض کردم: هرچقدر تمدن پیشرفت می کند، به موازات آن تخصص، نسبت به ریزه کاریها حساسیت بیشتری نشان می‌دهد. مثلا تمایل به درک این مطلب که نور و حجم هر کدام بطور جداگانه چه مسیری را طی کرده و مقصدشان به کجا ختم می شود.

○ اگر بپذیریم که هنر نتیجه عکس العمل انسان نسبت به محیط و اجتماع است (که این تئوری در مورد هنر کلاسیک و مدرن یکسان قضاوت می کند زیرا در گذشته برخوردهای عصبی انسان با محیط و جامعه شدت کمتری داشت و در محیط امروز هنرمندان این تلاقی را بیشتر احساس می کنند) شما آثارتان را در ارتباط با محیط و جامعه چگونه بررسی می کنید؟

□ آثار من مبین حساسیتهای من است. اگر شما احساس کرده اید که تنوع در کارهای من زیادتر از حد معمول دیده می شود، علتش این است که احساس امروز من با فردا یکسان نیست. این است که حساسیتهای من سبکی را که باید انتخاب کنم به من گوشزد می کنند. در نمایشگاههای پاریس و مونیخ همین سئوال مطرح شد. من به دو دلیل از سبک خاصی پیروی نمی کنم. اول این که دارای حساسیتهای متغیر هستم و دیگر این که مایلم هر سبک و شیوه ای را اتود کنم.

○ به نظر شما، این تأثرات هنرمند است که با انتخاب سوژه به طرف یکی از مکاتب متمایل می شود، یا اصولاً با انتخاب سبکی خاص می‌توان پاسخگوی تمامی تأثرات و سوژه های تجسم یافته در ذهن شد؟

□ سئوال بسیار خوبی است. من بعد از سالهای متمادی کار و ایجاد تنوع در تابلوهای متفاوت به این نتیجه رسیدم که هر کدام از این مکاتب و «ایسم»ها دارای معایبی هستند. این تنها مکتب اکسپرسیونیزم است که می‌توان از آن به عنوان یک سبک جامع الشرایط نام برد. در حالی که امپرسیون توجه بیشتری نسبت به نور دارد. در کوبیسم، طول و عرض، ارتفاع و حجم مورد نظر است. فوتوریستها برای حرکت اهمیت قائل هستند و همچنین، موضوع، طرف توجه سوررئالیستها قرار می گیرد. در نتیجه با عطف توجه نسبت به نگرش مکاتب هنری متوجه وجود نقایصی در آنها می شویم ولی مکتب اکسپرسیونیزم، دقت نسبت به تمامی ظرائف را جزو اصول مسلم خود دانسته و محتوا، سوژه و دفرماسیون را درنظر می گیرد. این مکتب خصوصاً با حال و هوای ایرانی که کاملاً درونگراست، سازگاری دارد. این حالت صرفنظر از نقاشی، در ادبیات ما هم ریشه دارد و همین تطابق و هم‌آهنگی اکسپرسیون با خصائل هنری و فرهنگی جامعه ایرانی، مرا به طرف این مکتب سوق داد.

○ بنابراین تجربه به شما حکم می کند که تمایل نسبت به مکاتب نوین هنری می تواند وسیلهٔ مثبتی جهت پیام‌رسانی در چارچوب فرهنگ ایرانی و مشرق زمین باشد!

□ عقیده‌ام این است که از تمام جستجوهای هنرمندان غربی باید الگو گرفت و کمک طلبید و این به معنای پیروی کورکورانه از سبکهای اروپایی نیست. خود من زمانی که در مبحث نور، با مشکلاتی مواجه می شوم از امپرسیون کمک می گیرم. در ساخت و ساز از کوبیستها استفاده می کنم و در حرکت، استیل فوتوریستها را سرمشق قرار می‌دهم. هیچ اشکالی ندارد که هنرمندان ما موقعی که مواجه با مشکل می شوند مراجعه‌ای به مکاتب هنری داشته باشند. چون در هر حال، آنها هنرمند هستند و در راه تحقیق و جستجو متحمل زحمات زیادی شده‌اند. در اسلام هم اشاره به این امر شده است که: دانش بیاموز حتی اگر در چین باشد.

نبا نباید حاصل تحقیقات آنها را نادیده گرفت و به نفع خود از نتیجهٔ جستجوها سود نبرد. به عنوان نمونه از ژاپنی‌ها یاد می کنم که از همهٔ دنیا دریافت می کنند ولی موقع بازدهی متوجه می‌شویم که دریافتهایشان خصلت و رنگ ژاپنی پذیرفته است. در هر حال علم را نمی شود انکار کرد. اروپائیها در کنکاشهای هنری زحمات طاقت فرسا کشیده اند و به نظر من لازم است که مکاتبشان مورد دقت و توجه خاص قرار گرفته و از آنها سود برده شود.

○ در مورد اکسپرسیون که مورد نظرتان است، چه آینده‌ای را متصوّرید؟

□ فکر می‌کنم که سرانجام، جهان به طرف اکسپرسیون متمایل شود و علت آن هم برگزاری نمایشگاههای بسیاری از آثار اکسپرسیونیستهاست.

○ در جهان صنعتی امروز با توجه به توان سینما که از طریق تجسم تابلوهای متحرّک و با بکارگیری سبکهای نوین می تواند قشر عظیمی از جامعه را مورد خطاب قرار داده و با هر کس در هر مقامی از فرهنگ و شناخت که باشد ارتباط نسبی برقرار سازد. ارزیابی شما در مورد هنر هفتم و قیاس آن در برقراری ارتباطات ذهنی با هنر نقاشی چگونه است؟

□ به هیچ‌وجه نمی شود منکر کاربرد سینما در برقراری ارتباط با جامعه شد. ولی سینما قادر نیست هر نقطه‌ای را به گونهٔ یک احساس منتقل کند.

○ یعنی نقاط احساس ثابت به وجود بیاورد؟

□ بله، سینما کلیت‌ها را در نظر دارد ولی در نقاشی عمل به صورت فردی واقع می شود. در سینما یک هنر

جمعی به معرض دید تماشاچی قرار می‌گیرد، در حالی که یك فرد هنرمند بیشتر قادر به شناساندن خود است تا یك جمع.

○ منظور من تأثیری است که سینمای هنری و پیام‌آور و نه هر سینمایی بر روی مخاطبین خود می‌گذارد. سینمای هنری دیدگاهها و اصول فکری را به نظر من خیلی روان‌تر بر احساس تماشاگر خود منتقل و پیامش را به او تفهیم می‌کند تا یك یا چند تابلو نقاشی.

□ عرض کردم: نمی‌توان منکر قابلیت تأثیرگذاری سینما شد ولی درون یك هنرمند چیز دیگری است. اگر هنرمندان همگی در بیان احساساتشان صادق باشند و هر آنچه را که از مغزشان تراوش می‌کند به تجسم درآورند، سرانجام راز مغز و تفکر انسان هنرمند مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. در حالی که سینما قادر به این نتیجه‌گیری نیست.

○ من سینما را در جهان کنونی از دیدگاه یك هنر معترض که درباره سیستمها و سمبلها آرایی صادر می‌کند مورد بررسی و مقایسه با هنر نقاشی قرار می‌دهم.

□ در هر حال تئوریهای سینما وجوه تشابهی با نقاشی دارند. من نظرم این است که چون فرد حساسیتهای خودش را به طور انفرادی منعکس می‌کند. بیشتر به تراوشهای مغزی می‌پردازد تا سینما که یك هنر جمعی است.

○ شما تا به حال نمایشگاههای متعددی برگزار کرده‌اید. اثر تابلوهای شما بر روی بیننده منشاء چه حرکتی در نقاشی شده است؟

□ البته شاگردان من با بررسی آثارم جهت‌های مختلفی گرفتند. به عنوان نمونه از سهراب سپهری یاد می‌کنم. سهراب اوائل اشعار معمولی می‌سرود و وقتی شعرهایش را برایم می‌خواند به او اعتراض می‌کردم و می‌گفتم تو هر چقدر هم در شعر کلاسیك پیشرفت کنی، باز هم فاصلهٔ زیادی با حافظ و گذشته ادبی ما خواهی داشت. اگر می‌توانی با زمان زندگی کن و حرف تازه‌ای بزن و اتفاقاً حرفهای من مؤثر افتاد و نه تنها شعر را در قالب دیگری سرود، بلکه سبك نقاشی‌اش را هم تغییر داد و این تغییر موضع هنری به این علت بود که من او را تشویق به سفر کردم. او هم پذیرفت و فرهنگ هند و ژاپن را از نزدیك مورد مطالعه قرار داد و نتیجه آن شد که نقاشی‌هایش از فرم «لیریك» مایه گرفتند و فونهایش شاعرانه شدند.

○ شما تعریف مختصری از اکسپرسیون داشتید. به نظرتان هنر نوین چگونه خود را با جامعه امروز پیوند داده است؟ نظر شما در مورد چگونگی این ارتباط چیست؟

□ به عقیدهٔ من هنر نو از جامعه فاصله دارد، چون اعتقاد خودش را به زندگی از دست داده است. هنر نو تابع مد روز است و این واسطه‌های هنری هستند که هنرمندان را به جامعه عرضه می‌کنند.

○ برای خود من جای تأسف است که وقتی بحث دربارهٔ هنر نوین را مطرح می‌کنم، نمی‌توانم کلیتهای زمانی و مکانی را در نظر بگیرم، پس بهتر است توجهمان را بیشتر معطوف به متقدمان و معدود هنرمندان معاصر کنیم که دارای اعتقادات فلسفی محکمی هم بوده‌اند. با زندگی و معضلات آن بسیار حساس برخورد کرده و رفتار و مشی زندگی‌شان براساس فداکاری رقم می‌خورد. زندگی وان گوگ و گوگن دو نمونه تاریخی از فداکاری در جهت ترسیم اندیشه و احساس بوده است. بنابراین، آن هنرنوینی مورد نظر من است که دارای تحرك، مفاهیم و اصالت است. در نمایشگاه اخیرتان این توهّم برایم پیش آمد که با چند دورهٔ کاری از آثارتان مواجه هستم و یا یك دورهٔ مختلط؟ ممکن است در این مورد توضیح بدهید؟

□ کارها مربوط به دورانهای مختلفی بودند. فقط تابلوهای جدید مربوط به آثاری می‌شد که با زغال طرح زده بودم.

○ مایلید توضیحاتی در موردشان بدهید؟

□ بله. چون روزها در دانشگاه تدریس می‌کردم و اشتغال به آن کار فرصت نقاشی را در طول روز نمی‌داد. این بود که شبها شروع به کار کردم. مشکل نقاشی در شب این بود که رنگها به خوبی دیده نمی‌شدند بنابراین ترجیح دادم تابلوهایم را فعلاً به صورت «اسکیز» بسازم. دقت در مورد همین اتودها بود که مرا متوجه کرد اگر در مورد ساخت و سازشان وقت بیشتری صرف کنم به همین صورت که هستند می‌شود ارائه‌اشان داد. پس آنها را از حالت «اسکیز» خارج کرده و ساخت آنها را به همان صورت که شما دیدید، به پایان بردم.

○ مایلید شاگردان شما با نحوهٔ تدریستان چگونه برخورد کنند؟

□ این سئوالی است که توضیح مفصلی را می‌طلبد. من مایلم که شاگردانم بیشتر خودشان باشند و در عین حال زیربنای هنری را از من بیاموزند.

○ فکر می‌کنید شاگردان شما به چه علّت نقاشی را انتخاب کرده‌اند؟

□ تعدادی برای دریافت تیتر دانشگاهی و عده‌ای، جهت گذراندن اوقات. معضل اصلی را باید در سیستم گزینش دانشجوی هنر از طریق دانشگاهها جستجو کرد. هیچ معلوم نیست که دانشجویی که به دانشگاه راه می‌یابد دارای استعداد نقاشی هست یا نه. نمی‌شود به



درستی قضاوت کرد دانشجویانی که عین مدل را تقلید می‌کنند و یا هر آنچه را که در ظاهر طبیعت می‌بینند به روی بوم انتقال می‌دهند دارای استعداد هستند یا خیر. بنابه پیشنهاد رئیس دانشگاه، و برای مقابله با این معضل کلاسی دایر کردم که ترجیحاً در آنجا از تعلیم خودداری می‌شد و تنها به دید دانشجویان جهت می‌دادم. اصرارم بر این بود که اگر نقطه‌ای را تاریك می‌بینند، تاریك کنند. اگر باریك است همان را تکرار کنند و اگر بلند و یا کوتاه است عیناً آنرا به روی بوم و یا کاغذ بیاورند. بعد از مدتی متوجه شدم که شاگردانم یکی پس از دیگری از حضور در کلاس خودداری می‌کنند. مساله را پیگیری کردم و فهمیدم که آنها در آتلیه‌های دیگری مشغول شده‌اند که به گفته خودشان هم شهریهٔ بیشتری دریافت می‌کردند و هم آموزش بهتری می‌دادند. آنها که متأسفانه به کار هنری روی آورده بودند هنوز نمی‌دانستند که باید حساسیتها را نسبت به سوژه تقویت کرد و نه این که آنچه با چشم ظاهر دیده می‌شود، همان را منتقل کرد.

○ برای من این سئوال پیش می‌آید که آیا دانشگاه محل مناسبی برای آموزش هنر است یا نه! اگر گزینش دانشجو از یك روال منطقی برخوردار نباشد و اگر دروس تئوریك نتوانند حساسیتهای دانشجو را برانگیزانند و آنها را وادار به تحقیق و مطالعه بیشتر کنند، پس این وقت و هزینهٔ بیهوده‌ای است که صرف می‌شود!

□ مشکل اینجاست که دروس تئوریك هیچگونه موفقیتی در اجرا ندارند. مطلب جالبی را برایتان عرض کنم که: حقوق استادان دروس تئوریك سه برابر استادانی است که درسهای عملی را تدریس می‌کنند. آنها یك مبحث را برای عدهٔ زیادی از دانشجویان تعریف می‌کنند، در حالی که یك استاد نقاشی برای هر دانشجو درسی به فراخور کارش دارد. برای من جای تعجب است که به چه علّت در وزارت علوم این گونه برنامه‌ریزی شده است! شاید تئوریسین‌ها خودشان هم جزو استادان دروس تئوریك هستند!

○ فکر می‌کنید دیدگاههای نقاشان ما نسبت به مکاتب نوین هنری که مورد تبعیت قرار داده‌اند، توأم با درك کامل از خصوصیات آن مکتبهاست؟

□ هنرمندان جوان ما وقتی نمایشگاهی برگزار می‌کنند و یا در مسابقات حاضر می‌شوند فقط برای نوآوری اهمیت قائل هستند. نوآوری و همچنین تکنیك. وقتی نمایشگاهی برگزار می‌کنند، انسان هنوز نمی‌داند که نقاش مورد نظر تحصیلاتی هم در این رشته دارد یا خیر! عجیب اینجاست که هرکسی، می‌تواند به نوعی به نقاشی روی بیاورد. یعنی زیربنای هنری مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تنها نوآوری مطرح می‌شود.

○ نباید از نظر دور داشت که هنرمندان بزرگ نقاشی که جایی در تاریخ هنر دارند به مساله آموزش با دید متفاوتی مواجه می‌شدند. بعضی‌ها تحصیلات آکادمیك را مردود می‌دانستند. عده‌ای سوژه را معلم خود و بعضی رونویسی از آثار گذشتگان و تحقیق در این زمینه را جهت تجربه و تحصیل مفید می‌دانستند. در این مورد می‌توان به هنرمندان متعددی از مکاتب مختلف اشاره کرد.



□ کاملاً درست است. مثلاً وان گوگ از گوگن استفادهٔ زیادی حاصل کرد و همین طور از میله. همیشه می گفت: آیا نقاش بهتری از میله وجود دارد؟

○ مهم این است که نقاشان مورد نظر اگر در یك مکتب و کنار یکدیگر هم کار می کردند باز هرکدامشان دارای فلسفه و بینش خاص خود بودند و همین عامل جستجو و استقلال فکری موجب ایجاد روش‌های متفاوت در یك مکتب هنری می‌شد. من فکر نمی کنم شما در برخورد با اکثریت شاگردانتان احساس کرده باشید که آنها یك جستجوگر خوب هستند! البته با عطف توجه به سخنان اخیرتان.

□ بله. هر بیان تازه‌ای دارای ارزش خاص خودش است و این ارزش وقتی نمود می‌کند که نقاش احساس نوآوری کرده است، حتی اگر حاصل کارش زشت و نابهنجار باشد. مانند برخورد دو اتومبیل در خیابان که احساس شما را نسبت به توقف و دیدار از یك حادثهٔ منفی جلب می کند و دیگر اینکه ممکن است همین کار نامعقول جهت نوینی را به شما القاء کند. باید دید نوآوری چیست! یك نوآوری بدون زیربنا فاقد ارزش است. مشاهدهٔ یك رنگ سفید در پشت رنگ سیاه سئوال برانگیز است. اگر شما پاسخ بشنوید که این حرکت تنها به خاطر نوآوری صورت پذیرفته است، نمی‌تواند یك دفاع منطقی باشد. این نوآوری برای هیچ مخاطبی خوش‌آیند نیست. یك اثر باید برانگیزانندهٔ احساس باشد.

○ تا به حال آثارتان را باتابلوهای هنرمندان صاحب سبك و یا پیروانشان مقایسه کرده‌اید؟

□ مکرر به این کار اقدام کرده‌ام. من هر زمان که فرصت دست داده است یکی از تابلوهایم را داخل موزه‌ای برده‌ام و آن را با آثار بزرگان قیاس کرده‌ام. با مقایسه است که انسان آموزش می بیند.

○ از نتیجهٔ کارهایتان احساس رضایت می کنید؟

□ از جستجوهایم چرا، ولی از کارهایم خیر.

○ در مورد تأثیر معماری بر روی احساس و اندیشهٔ نقاش صحبت کنید.

□ نقاشی من تا حدودی متابعت از معماری می کند. رنگهایم دارای جسمیت هستند و با امپرسیونیستها متفاوتند. رنگ های آنها در فضا معلّقند، در حالی که من رنگ را روی جسم می نشانم، درست مثل معماری. رنگ گذاری و طراحی من بیشتر بگونه تبعیت از معماری صورت می گیرد.

چگونه برخورد کردند؟

□ نمایشگاهی در پاریس برگزار کردم که در کارت

نمایشگاهی در پاریس برگزار کردم که در کارت
دعوت از من به عنوان شاگرد «آندره لوت» نام برده شده بود. نظر بازدیدکنندگان براین قرار گرفت که آندره لوت کوچکترین تأثیری در من به وجود نیاورده است. این نظریه کاملا مطابق با شخصیت هنری من بود و اگرچه من تمام اندوخته هایم را مدیون آندره لوت هستم، ولی دلیل آن نیست که شخصیت خودم را حفظ نکنم. من از «لوت» به عنوان یك منقد بزرگ یاد می‌کنم، ولی روش کار و دیدش را در نقاشی نمی پسندم.

○ به عقیدهٔ شما «زیبایی» هنوز هم در این برهه از زمان الهام‌بخش است؟ آیا هنوز هم «زیبایی» مانند گذشته‌های دور احساس می‌شود؟

□ من معتقد به زیبایی نیستم. چون یك پدیدهٔ قراردادی است و شاید هم ارثی. از دیدگاه من «زیبایی» به ریاضی وابسته است. مانند تناسبات طلایی. بعنوان مثال: فارابی را نام می برم که موسیقی را برپایهٔ ریاضی توصیف کرد. من در این مقطع زمانی بخصوص از زیربنای هنر خداوند متابعت می کنم و آن، تعادل، تناسب، ریتم، وحدت و زندگی است. نتیجه گیری من این است که هنر فقط باید با چنین زیربنایی توصیف شود. وقتی هنرمند، آزادکار کرد و به فهم تناسب دست یافت، آنوقت قادر خواهد بود نیروهای مابعدالطبیعه را در آثارش وصف کند. پس ما باید به تمام جستجوهای هنرمندان بزرگ دنیا دست پیدا کرده، از آنها به صورت نیرو استفاده کنیم. وقتی که مافهم و درك خود را کامل کردیم، آن وقت این فهم هنگام خلق یك اثر به کمکمان خواهد شتافت.

○ یعنی بکارگیری روش و تکنیك دیگران در جهت ارائه شخصیت و اصالت هنری خود از طریق اندیشه و همچنین سوژه‌هایی که مورد نظر اوست؟

□ بله. همین طور است.

○ آیا با این عقیده موافقید که اکسپرسیون نسبت به تجسم نظریه های سمبلیك که تنها در عالم رؤیا واقعیت می‌یابند موفق بوده است؟ ممکن است بعنوان پاسخ یکی از تابلوهای زغالتان را تشریح کنید؟

□ هیچ چیز در دنیا حقیقت خودش را بیان نمی کند. تمام پدیده ها در عالم بصورت سمبل تجلی کرده اند. هراندازه که سمبلها با یکدیگر مقایسه شوند زمان نزدیك شدنشان به هم کوتاه تر می شود. به سخن شیخ عطار که کلامی از حضرت رسول(ص) را به نظم آورده است توجه کنیم:

اگر اشیا چنان بودی که پیداست
سئوال مصطفی(ص) کی آمدی راست
نه با حق مهتر دین گفت الهی
که اشیا را بمن بنما کماهی
خداوندا که این اشیا چگونه‌ست
که در چشم تو اکنون باژگونه‌ست

واقعیت این است که زیربنای دنیا با چشم ظاهر برایمان عیان نمی شود به گفته ناصرخسرو:

به چشم نهان بین عیان جهان را
که چشم عیان‌بین نبیند نهان را

و اکسپرسیونیزم بیان صفت طبیعت است. شما امکان ندارد چیزی را به کسی نشان دهید و صفات آن را برایش ذکر نکنید. پس تمام پدیده‌ها در عالم هستی با صفاتشان شناخته می شوند.

○ بهتر است تابلو مناجات را که با زغال کار کرده‌اید و جنبه سمبلیك دارد تحلیل کنید.

□ من در این تابلو فیگور را با آبستره درآمیختم و اگر آنرا برگردانید مشاهده می کنید که صورت و قوسها با یکدیگر وفق دارند و از لحاظ سمبل توسل کسی را به جایی و مبدایی بیان کرده ام.

○ به عنوان یك نظریه تمایل اکسپرسیونیزم را به سوی بیان و تشریح معمای ارتباطات اجتماعی مطرح می کنم و همچنین کشش سمبلیك که نحوهٔ ایجاد این ارتباط را فراهم می‌سازد. تا حدودی می‌توانم تابلوهای زغال شما را با این عقیده پیوند بدهم. آیا شما برداشت دیگری از اکسپرسیون و سمبل دارید؟

□ اگر جنبه‌های توصیفی یك اثر فراتر از ظواهر تزئینی آن قرار داده شوند ما آن را یك اثر اکسپرسیون نامگذاری می کنیم. حال مسأله القای آفریننده با بیننده یعنی اثر با مخاطبش موردی است که جای بحث بسیار دارد. ما باید قوهٔ تداعی ها را نیز مورد دقت قرار دهیم واین که ببینیم یك بیننده در مواجهه با یك اثر چه چیزی به خاطرش خطور می کند و همچنین در این بین، نقش تداعی و علم‌الاجتماع و همین طور حافظه و

خاطره دارای اهمیت هستند.
○ **شما می‌پذیرید که روح هنر مدرن در مکتب اکسپرسیونیزم نهفته است؟**
□ البته. لازم است در این مورد بیشتر شرح بدهم: انسان قادر به شناخت طبیعت نیست چون طبیعت ماهیت خود را مخفی نگاه می‌دارد. خدا هم آنقدر دارای عظمت است که دور از دسترس شناخت هنرمند وبطور کلی انسان قرار دارد مگر آنکه خود او کسی را مورد عنایتش قرار دهد. اگر انسان موفق به شناخت خود شود، قادر به شناسایی طبیعت هم خواهد بود و همین طور خداشناسی هم برایش ممکن خواهد شد. پس اکسپرسیونیزم، انسان را وادار می‌کند که در درون خودش به جستجو بپردازد.
○ **شما می‌پذیرید که هنر مدرن خود حاصل صنعتی شدن جهان و دستیابی بشر به تکنولوژی است؟**
□ البته مؤثر است. و تا حدودی هم می‌تواند نتیجهٔ نداشتن شناخت از راز خلقت باشد.
○ **اگر باتوجه به سئوال فوق به عنوان یك نقاش ایرانی یکی از آثارتان را با تابلو یك هنرمند اروپایی مقایسه کنید، چه انطباقی برایتان حاصل می‌شود؟**
□ مثال زنده‌ای برایتان بیاورم. نمایشگاهی در پاریس برگزار کردم و بدون اینکه ملیّت خودم را برای بازدید کنندگان فاش کرده باشم همگی آنها هویت مرا دریافتند. در صورتیکه هیچ المان و شکلی از فرهنگ ایرانی در کارهایم به کار نبرده بودم. این امر باعث حیرت من شد و وقتی در این مورد از آنها سئوال کردم پاسخ همه این بود که: ما شما را از رنگهای ایرانی که به کاربردید شناختیم و این پاسخ سئوال شماست که من از آنها سود بردم ولی خودم را در اختیارشان قرار ندادم.
○ **آقای حمیدی چرا هنر امروز وابستگی خودش را با گذشته قطع کرده است؟**
□ سئوال مشکلی است. شاید به این علت است که هنر امروز دارای دید وسیع تری نسبت به گذشته است و وسایل ارتباط جمعی نقش مهمی در این میان ایفا کرده‌اند.
○ **آیا جهان بینی هنری و فلسفی شما دوره‌های مختلف و متفاوتی را طی کرده است؟**
□ در گذشته هنر را جستجو می‌کردم و حال تقریباً به نتیجه رسیده‌ام. در المان نمایشگاهی از تابلوهای اکسپرسیونیستی خودم برگزار کردم که نمایشگاه بسیار موفقی بود. می‌دانید که اکسپرسیونیزم از آلمان اوج گرفت. در آنجا تمامی تابلوهایم به فروش رفت.
○ **به نظر شما تفکر تجرید غرب به کجا متمایل شده و در انتظار چه سرنوشتی است؟**
□ به طور کلی، بشر مایل است که باحذف جزئیات به کل دسترسی پیدا کند. و مشکلی نیست که انسان به سوی تجرید کشیده شود.
○ **برای مکاتب نوین هنری چه دورنمایی را تصور می‌کنید؟**
□ **اگر انسان موفق به درك خود شود، طبیعی ست که هنرش هم به تکامل و تعالی خواهد پیوست ولی اگر غیر از این باشد در آشوب و دغدغه باقی خواهد ماند. در هر حال آشوب دغدغه هم باعث تنوع و قضاوت و انتخاب بهتری خواهد شد.**



○ **با صنعتی شدن بسیاری از کشورها، هنرمندانی پا به عرصه فعالیتهای هنری می گذارند که ناخواسته به سوی طراحی تولیدات صنعتی و تبلیغات جذب می‌شوند. به عقیده شما هنرمندان، امروزه تبدیل به روانشناسان مصرف نشده‌اند؟**
□ هنر صنعتی با هنر خالص تفاوت می کند. هنرمند صنعتی برای کسی و موضوعی کار می کند و هنرمند واقعی برای احساسش.
○ **فکر نمی‌کنید که صنعتی شدن جهان، هنرمندانی را که می‌توانستند در خدمت هنر به معنای واقعی آن قرار گیرند، به سوی استحاله کشانده است؟**
□ تحلیل فلسفی این است که در مراکز تولیدات صنعتی، هنرمندان قادر خواهند بود که پول بیشتری به دست آورند و زندگی شان را بهتر اداره کنند.
ما خود مواجه بااین معضل هستیم که دانشجویانمان بیشتر متمایل به گرافیك می شوند که البته منطقی ست که هنر گرافیك منبع درآمد خوبی



برای آنهاست.
شما می‌دانید که بسیاری از هنرمندان بزرگ جهت القای بهتر احساسشان دست به تلفیق سبکها زده و آثار متفاوتی را هم خلق کرده‌اند. به عنوان نمونه «ماتیس» در تابلو «شادی زندگی» به دو عامل امپرسیون و اکسپرسیون رجوع کرده و پیکاسو در دورهٔ آبی و صورتی تابلو متفاوت «فقیران در ساحل دریا» را خلق کرده است. همچنین دوست آشنای شما «جورج گروس» تابلو «ژنرال» و «کرشز» اثر «دختر جزیره» را با استفاده از فرمهای جدید بوجود آورده‌اند.
○ **ممکن است با ذکر یك نمونه از آثارتان که تلفیقی است، آن را تحلیل کنید؟**
□ **تابلوهای من همگی‌شان تلفیق هستند.**
○ **یعنی زمانی که صحبت از اکسپرسیون در مورد تعدادی از آثار شما می‌شود باید روشهای دیگری را هم در آنها جستجو کنیم؟**
□ **هنر من خصوصیتی دارد که باعث تعجب و** حیرت پروفسور «دونویه» شد. او گفت که من فکر می‌کردم هنر به انتهای جستجوهایش رسیده و تمام راهها به وسیله هنرمندان مورد مکاشفه قرار گرفته است و عجیب اینجاست که آثار شما هیچ شباهتی با کارهای دیگر نقاشان ندارد و در این حال از تازگی لازم هم برخوردار است.
○ **از میان نقاشان معاصر ایران تنی چند را که آثارشان مورد علاقهٔ شما واقع شده است نام ببرید.**
□ باید از محصص - سهراب سپهری - یکتایی یاد کنم و همچنین از اویسی که بنابه توصیه من المانهای ایرانی را با استیل «ماتیس» ادغام کرد.
○ **ترجیح می‌دهید این مصاحبه با پیام شمابه هنرمندان ختم شود؟**
□ **من امیدوارم که هنرمندان در تجسم بخشیدن به احساسشان صادق باشند. و اگر صداقت را در احساسشان اساس قرار دهند، نه این که ایرانی و** اسلامی باقی می‌مانند، بلکه در قلب اجتماع هم جای خواهند داشت. جون از این محیط و این آب و خاك و عقاید و ایدئولوژی نمی‌توان خارج شد. انتظار دارم که روزی جهان به وجودشان افتخار کند و این انتظار زمانی برآورده می‌شود که آثارشان از قدرت لازم برخوردار باشد. پس هویت در بالا بردن اجراست که به وسیلهٔ علم صورت می‌پذیرد و بیان خود که احتیاج به صداقت احساس دارد.
○ **با تشکر از جناب عالی و آرزوی طول عمر برایتان.**
ساعت ۴/۵ بعد از ظهر چهارشنبه مورخ ۷۲/۷/۲۱

گفتگو با «شهاب» سرپرست گروه مژده

بیدلی درهمه احوال خدا با او بود...

● سیّد ابراهیم نبوی



چندی پیش از طریق دوستی خبردار شدم که گروهی به نام مژده به خانوادهٔ موسیقی ایرانی پیوسته‌اند. با اصرار بر نام **«موسیقی عرفانی» که** چند سالی است با اشکال گوناگون و از افراد مختلف نامش بر سر زبان افتاده و آثاری متفاوت و گاه حتی متضاد با هم را به این نام شنیده‌ایم. مدتی بعد از آن، نواری به دستم رسید به نام «دست از طلب ندارم» که در گوشم خوش نشست وترغیب شدم که بدانم اینها که‌اند و از کجا آمده‌اند و در این بلبشو بازار هنر و فرهنگ چه می کنند. پیدایشان کردم، و با آنها تماس گرفتم. قرار گذاشتیم که گفتگویی انجام بشود. چند کتاب و مآخذی را که در دست داشتم و به همین موضوع مربوط بود، بررسی کردم و نوار را دوباره گوش دادم و بالاخره رفتیم به دفتر گروه؛ در خیابان انقلاب...

○

با کمی تأخیر دفتر گروه مژده را در خیابان انقلاب پیدا کردم. روبه‌روی دکهٔ جوانك کم سن و سالی که نوار موسیقی می فروخت: بنان و کورس و شجریان و پوران و مرضیه و آثار کلاسیك؛ و صدای «الههٔ ناز» بنان چنان دل برانگیز پخش می‌شد که پای شنونده را سُست می کرد. دویست تومان باید بابت هر نوار می‌دادی؛ و جوانها و پیرمردها فراوان بودند که می خریدند.

پرسیدم: نوار مجاز نداری؟

گفت: نه!

درزدم. با احترام راهنمایی شدم به طبقهٔ بالا. در یك نگاه ساده می شد فهمید که دم و دستگاه تمرین گروه پهن است: چند پوستر و بروشور مربوط به گروه بر دیوارها بود. قالیچهٔ کف اتاق با تنبورهایی که در گوشهٔ اتاق منتظر ایستاده بودند می‌خواند. صندلی‌های یشمی و میز کوتاه خبر می‌داد که صاحب خانه منتظر کسی است: شیر، قهوه، شکر و یك فلاکس آب جوش. از بیرون صدای بنان همچنان می آمد و صدای خیابان انقلاب و همهمهٔ مردم. و از لا به لای تمام صداها آهنگ گیج و گولی که دنبال برگزار کنندهٔ مراسم جشن و عروسی می گشت و بی‌شباهت به آهنگهایی که این روزها از لوس‌آنجلس می‌رسد نبود. چقدر از این نوارها زیاد شده؛ صدای خواننده زن (یا مرد) را حذف می کنند و موسیقی «دامبولی دیمبول»اش را قالب می کنند به مجالس مهمانی.

صداها در گوشم می‌پیچید که میزبانهایم آمدند: آقای انصار آمده بود و دو نفر دیگر؛ یکی مسن‌تر به نام آقای پناهی و دیگری شهاب، جوانی که سی و پنج ساله می نمود و موقرانه لباس پوشیده بود. موی جدید و قدیم نبود. مرتب و منظّم، با محاسنی مرتب و کت و شلواری بر تن. دست دادیم، سلامی و علیکی و صدای بنان و آهنگ بنگاه شادمانی لوس آنجلس هنوز می آمد.

○

نام خانوادگی‌اش الهی است، از خانواده‌ای درویش مسلك که اهل موسیقی بوده‌اند و با تنبور پیوند داشته‌اند و به قول خودش تنبور ساز خانوادگی‌شان است. قضیهٔ «موسیقی عرفانی» مرا به سمت سئوالاتی کشاند که بیشتر به این جهت ناظر است.

اولین سؤالم این بود: شما در موسیقی به دنبال نفس و خود موسیقی هستید یا به دنبال اثرِ آن؟

الهی می گوید: سؤال مشکلی است و فنی. عرض به حضورتان که هماتطور که می‌دانید از دیدگاه ما همهٔ موجودات مخلوق خدایند و چون خالق این جهان، خود نیکی و زیبایی مطلق است، هیچ مخلوقی در صنع خود بد نیست. اگر با این دید به جهان نگاه کنیم موسیقی هم مخلوق خداست و فی نفسه بد نیست و چنانکه به اصطلاح از نگاه «کاربردی» به موضوع توجه کنیم این در حقیقت «کاربرد» موسیقی است که آن را مجاز یا غیر مجاز می کند؛ درست مثل چاقویی که در دست جراح مفید است و در دست قاتل مضرّ. موسیقی هم چنین است.

ـ حالا با این مقدمه، بگذارید باز هم سئوالم را تکرار کنم: شما موسیقی را برای نفس موسیقی استفاده می کنید یا برای کاربرد آن؟

ـ طبیعی است وقتی که می‌گوییم «موسیقی عرفانی» منظور این است که به کاربرد موسیقی نگاه می کنیم وگرنه می گفتیم موسیقی.

ـ وظیفهٔ موسیقی مورد نظر شما چیست؟

فکری می کند و می گوید: موسیقی از نظر هنری اگر چه شبیه هنرهایی مثل تئاتر و نقاشی است، امّا در مجموع شخصیتی متفاوت با آنها دارد. هنری است با تأثیرگذاری مستقیم بر روح انسانی. شاید تئاتر و نقاشی این نوع تأثیر عام بر انسان نداشته باشند. در دنیا کمتر کسی است که از موسیقی تأثیر نپذیرد. در تمام اقوام بدوی هم موسیقی وجود داشته و هنوز هم بعضاً قابل مشاهده است. در آثار خودمان هم معروف است که فارابی (و یا موسیقیدان دیگری) با موسیقی توانست در جمعی مجلسیان را به خنده بیندازد، بعد در آنها حالت گریه ایجاد کند و بعد دوباره آنها را بانشاط یا محزون کند و... این خصوصیت کلّی موسیقی است که بر روح انسان تأثیر می گذارد؛ هم‌انگیزهٔ مثبت سازنده ایجاد می کند و هم در مواردی شاید منفی.

می گویم: «چرا می گویید: **«شاید» منفی؟**

تبسمی می کند و می گوید: «با احتیاط در این مورد حرف می‌زنم.» و بعد شروع می‌کند و در مورد آزمایشهایی که دربارهٔ اثر موسیقی بر گیاهان و حیوانات انجام شده صحبت می کند. این که تأثیر موسیقی در رشد موجودات چقدر است و چگونه است و ادامه می‌دهد:

ـ در موسیقی خاص ما باید تأثیر موسیقی بر شنوندگان واضح و روشن باشد. موسیقی عرفانی باید شنونده را به خود و درون خودش معطوف کند تا وی را به سوی خداوند معطوف کند. حدیثی است که می گوید: «من عرف نفسه فقد عرف ربه» یعنی هر کس خود را بشناسد، خدا را شناخته است. می گویم: فکر نمی‌کنید این موسیقی درونگرا باعث خمودی و افسردگی شنونده شود؟

می‌گوید: تعاریف متفاوت است و برداشتها متفاوت. تا به حال برداشت بعضی‌ها از عرفان همین بوده، حتی بنگی و چرسی و حق حق گفتنی و درویش گل‌مولایی را بیان کردن را هم بعضی‌ها عرفان می‌دانند! درحالی که عرفان واقعی، اینطور نیست. پویا، محرك بحق و سازنده است. عرفان در وجود حضرت مولا و سایر ائمه بوده، عرفان مولا عرفان پر از تحرك و پویایی است وحضرت امیر نمونهٔ کامل عرفان در همهٔ تاریخ هستند.

ـ امّا چیزی که در عمل می‌بینیم این را نشان نمی‌دهد. آنچه که در جامعهٔ ما به عنوان عرفان شناخته می شود...

ـ گاهی رفتار موجود مصداق واقعیت نیست. وقتی می گویید من متخصصم باید دلیل نشان بدهید، به صرف ادعا که نمی‌شود کسی را عارف دانست.

بحث را می کشانم به موسیقی عرفانی و این که آیا موسیقی عرفانی می تواند در این جهت مؤثر باشد.

می گوید: هر کسی در خودش جستجو می کند؛ گاه این جستجو با جهت درستی صورت می گیرد و گاه به شکلی نادرست. ما تلاش می کنیم تا با استفاده از این گونهٔ موسیقی به این جستجو جهت درستی بدهیم تا

فرد بتواند به شناخت درونی خود و خدا برسد. از ابتدای خلقت تا به حال خداوند مأمورانی فرستاده تا دستوراتش را به مردم برسانند، با رفتن حضرت رسول(ص) ائمه اطهار بعد از او رشتهٔ هدایت را به دست گرفتند.چشم گوهربین می خواهد تا بتوان مأمور واقعی را دید و با تعالیم آنها به سوی هدف خلقت حرکت نمود. هدف خلقت کمال است و کمال مقدماتی دارد: مبارزه با نفس امّاره شروع حرکت به سوی کمال است.

ـ آیا موسیقی برای چنین کاربردهایی به وجود آمده یا چنین کاربردی داشته؟

ـ به نظر من وقتی موسیقی خلق شد برای این کار خلق شد. موسیقی می تواند یکی از ابزارهای عبادت خالق مطلق هم باشد، امّا به مرور ایام استفاده های دیگری از آن شده است.

ـ آیا برای این ادعا دلیلی هم دارید؟

ـ جستجوهایی در این مورد انجام شده، امّا به هر حال اعتقاد من بر اینست که موسیقی با فطرت انسان آمده و به معنای عام همیشه در میان همه اقوام وجود داشته، چه در ابتدا و چه در حال. ریشه عمیقی در انسان دارد. همانطور که جمال دوستی مقوله ای فطری است، موسیقی هم با فطرت انسان ارتباط دارد. و به نظر من موسیقی هم می تواند ابزاری از وسایل عبادت خالق باشد، همانطور که شاعری با مدح ائمه و نویسنده ای با نوشتن مقاله ای برای هدایت مردم به سوی خداوند می تواند عبادت کند با موسیقی هم می شود عبادت کرد. البته ما عباداتی داریم که شارع مقدس امر به آن داده و تمام مکلّفین موظفند به انجام آن؛ نماز و روزه و سایر احکام؛ از این عبادات که خارج شویم هر راز و نیازی با خالق یکتا می تواند طریق عبادت هم باشد و از آن طریق باز هم با او رابطه برقرار نمود. در این حالت موسیقی عرفانی وسیله ای برای عبادت می شود.

ـ آیا تأثیر موسیقی تان را براساس انتظاراتی که داشته اید در شنوندگان دیده اید؟

ـ در چند کنسرت زنده ای که اجرا کردیم این تأثیر را دیدیم. البته گروه ما از نظر تأسیس هنوز جوان است و از نظر سابقهٔ کار چندان شناخته شده نیست، سه چهار سالی است که کاررا شروع کرده ایم و امیدواریم که بتوانیم آن را ادامه دهیم، ولی در این سه چهار کنسرت و دو نوار جواب مثبت مان را گرفته ایم. همین که حتی چند نفر می آیند و می گویند این کار شما و نوار شما مرا به یاد خدا انداخت کافی است.

ـ آیا این نوع موسیقی در جهان هم مشابه هایی دارد؟

در هر کجا که اعتقادات دینی جایی داشته باشد، ردپایی از این نوع موسیقی دیده می شود. در کشورهای آسیایی مثل هند و پاکستان و افغانستان برخی مدعی این نوع موسیقی اند؛ مثل قوّالان هند و پاکستان. البته خیلی از آنها به دنبال موسیقی عرفانی به این معنا نیستند و بیشتر موسیقی مذهبی خودشان را دنبال می کنند. در میان فرهنگ خود ما هم نوعی موسیقی مذهبی که جنبه حماسی هم دارد وجود دارد که بیشتر جنبهٔ تعزیه دارد.

موسیقی مذهبی و عرفانی بیشتر در کشورهایی که فرهنگ خودشان را حفظ کرده اند ملاحظه می شود، مثلاً آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین که اعتقادات ماوراءالطبیعی غنی یی دارند.

ـ در آمریکا هم حتی نوعی موسیقی مذهبی کلیسایی در سالهای اخیر در انواع جدیدش مورد توجه قرار گرفته، با حالات همخوانی کلیسایی سیاهان و...

ـ امیدوارم که پشت این موسیقی نیّت مذهبی باشد و نه تبلیغاتی. من که این نوع موسیقی را نشنیده ام و نمی توانم قضاوت کنم. گروه مژده بیشتر از تنبور استفاده می کند، از شهاب در این مورد سؤال می کنم.

می گوید: پایهٔ موسیقی ما تنبور است. البته از تار، کمانچه، دف و سه تار هم استفاده می کنیم و امیدوار هستیم که یک «نی» خوب هم به گروه اضافه شود.

در مورد تنبور باید توضیح دهم که ساز تخصصی من است و دوست دارم این ساز بیشتر شناخته شود. این ساز بیش از هر ساز دیگری توانایی های ارائه موسیقی عرفانی را دارد. و اگر در تاریخ موسیقی ایرانی بگردیم می بینیم که از تنبور معمولاً استفاده ای غیر از این هم نشده است. حرفهای الهی در مورد تنبور ادامه پیدا می کند، او به سیر تطوری تنبور و تغییر ساختمان و شکل آن اشاره می کند؛ این که این ساز در جاهای مختلف استفاده شده و به خراسان ترکمن صحرا، جنوب ایران، کرمانشاه و در آذربایجان ایران و شوروی هم رفته است.

به ریتم موسیقی عرفانی اشاره می کنم و به تفاوتهایی که موسیقی عرفانی با دیگر انواع موسیقی ایرانی دارد.

می گوید: موسیقی عرفانی روحیات و حالات مختلفی را نشان می دهد؛ حالت التهاب و بیقراری دورمانده از اصل خویش، واماندگی، شور و نشاط پیمودن راه که هر کدام در زمان خود نشان دهندهٔ حالت درونی سالک است. موسیقی عرفانی باید حالات مختلف یک سالک را نشان دهد: حالت شور و نشاط و سبکی بسط پس از قبض یا حالت تعمق و تفکر یا حالت تکاپو و بیقراری و حالت سرمستی که انسان را به وجد و سماع می برد.

موسیقی عرفانی باید حالت عارف شیدا و وارسته ای که در حرکت به سوی کمال پستی و بلندی ها را طی می کند بنمایاند و بتواند همگن با او حرکت کند. با سختی راه موسیقی سخت می شود و با نشاط درونی موسیقی پرنشاط می گردد.

الهی وقتی استدلال می کند جدی و عبوس می نشیند و چون به توصیف حالات موسیقی می رسد ریتم حرف زدنش تند می شود. صحبت ناخودآگاه به شعر کشیده می شود.

می گوید: حافظ و مولانا بیشتر به من کمک می کنند و آنها را بیشتر از همه دوست دارم. وقتی صحبت از عشق و شور و هیجان و بیقراری است مولانا حرف اول را می زند وقتی صحبت از درس و آموختن و راه سیر و سلوک است حافظ استاد سخن است. گمانم بر این است که بزرگترین نعمت جهان آموختن است و حافظ این نعمت را به ما می دهد؛ در جزء جزء کلمات و حتی در فاصلهٔ بین کلمات حافظ هم حرفی برای ما نهفته است؛ درس سلوک یا خداشناسی... می پرسم: کدام بیت حافظ را بیشتر دوست دارید؟

می گوید: فرق می کند، هر زمانی شعری را بیشتر دوست دارم، اگر پارسال می پرسیدید می گفتم: «دست از طلب ندارم تا کام من برآید» و امسال می گویم: «بیدلی در همه احوال خدا با او بود» ولی به هرحال تمام حافظ دوست داشتنی است.

صحبت الهی مرا به فکر حافظ می اندازد و اینهمه تلقی که از این رند سرکش شده است و می شود. و حالا با یک نگاه دیگر در مورد حافظ روبه رو شده ام. جوانک مؤدب و سپیدپوشیده ای که در تمام مدت گفتگو روی یک صندلی نشسته بلند می شود و یک شیر قهوهٔ دیگر می آورد. از بیرون همچنان صدای تاکسی و اتوبوس و همهمهٔ مردم و اذان ظهر و گل نراقی و بنان و لوس آنجلسی ها می آید. بدم نمی آید که کمی در مورد موسیقی امروز ایرانی حرف بزنیم. الهی دوست ندارد در این موارد حرف بزند، اصرار می کنم.

می گوید: موسیقی ایرانی در بلبشوی بدی قرار دارد. هر کسی برای خودش ادعایی دارد. اساتید قدیمی مثل دکتر صفوت هستند، اما کسی به آنها بها نمی دهد و چیزی که دارند آن طور که باید، طالبی ندارد. یا قبلا که مرحوم عبادی هنوز زنده بود گوشه نشین و مهجور افتاده بود. هر کسی ساز خودش را می زند. سبکها من درآوردی شده است. اساتید گاه از تکنیکها و ریتم موسیقی غربی استفاده می کنند درحالی که موسیقی ایرانی باید ریتمش را حفظ کند تا فرهنگ پس از آن حفظ شود.

در سالهای اخیر موسیقی هایی با دیدگاه موسیقی عرفانی منتشر شده، نظرتان در مورد آنها چیست؟

ـ گوش داده ام و خواسته ام که استفاده کنم ولی چیزی به من نداده.

می گویم: آیا موسیقی عرفانی برای استفاده در زندگی عادی روزمره هم کاربرد دارد؟

می گوید: هر فرهنگی موسیقی خاص و شنوندهٔ خاصّی دارد. موسیقی غالب جهان در حال حاضر موسیقی کشورهای انگلیسی زبان است، در نتیجه حالت غلبهٔ این موسیقی در سراسر جهان وجود دارد. در هر زمانی نوعی موسیقی مورد توجه قرار می گیرد. من وقتی بعدازظهرها به خانه می روم ترجیح می دهم یک موسیقی آرام و بدون کلام گوش بدهم. شاید خستگی ام را رفع می کند، شاید هم اثری نداشته باشد، اما به هر حال باری را بر دوشم اضافه نمی کند. موسیقی عرفانی را اگر از این دید نگاه کنیم باید با «توجّه» توام باشد تا بتوان از مضمون آن بهره برد. این موسیقی حال و هوای خاصی می خواهد. و وقتی فراگیر خواهد شد که خداپرستی همه جاگیر شود.

حرف تمام شده است. الهی، در مورد ادامهٔ کار خودش و گروه توضیح می دهد و این که قصد دارند در مناسبتهای مذهبی برنامه های مناسب اجرا کنند و اگر توانستند نوارهایشان را به مردم برسانند، و این که در حال آماده کردن کتابی دربارهٔ تنبور هستند.

... من هم کم کم بساطم را جمع می کنم. از آنها خداحافظی می کنم و به خیابان انقلاب برمی گردم، جوانک نوار فروش همچنان در تکاپوست.

ـ نواری چنده؟

ـ دویست تومن.

جیبهایم را می گردم و حساب و کتاب می کنم. می شود دو نوار خرید. یک نوار بنان را می خرم و می پرسم:

ـ «موسم گل» بسطامی را داری؟

می گوید: مجازه؟

می گویم: بله

می گوید: نه!!

سینما



● نگاهی به فعالیتها و زندگی فدریکوفلینی به مناسبت درگذشت او

فلینی، نابغهٔ تاریخ سینما

■ کیکاوس زیاری

فدریکو فلینی فیلمساز برجستهٔ سینمای ایتالیا که فیلمهایش شهرت و اعتبار بین‌المللی فراوانی کسب کرده‌اند، سینما را چیزی شبیه یک سیرک می‌دید یک سیرک بزرگ و عقیده داشت که اگر سینما وجود نداشت و در این ارتباط با روسلینی آشنا نمی‌شد، دست به ساخت یک سیرک می‌زد. اگرچه فلینی با سینما آشنا شده و حرفهٔ فیلمسازی را پیشه کرد، اما همیشه در فیلمهایش یک سیرک بزرگ به راه می‌انداخت، سیرکی که آغاز، وسط و انتهای بسیار خوب و دقیقی داشت و این واقعیتی است که هیچ کارگردان دیگری در عالم سینما نتوانست همچون او، فیلمهایی مثل آمارکورد، هشت و نیم، مصاحبه، زندگی شیرین و... را با ویژگی‌های آنها بسازد. فلینی هنگام مرگ هفتادوسه سال داشت. وی سال ۱۹۲۰ در شهر ریمینی ایتالیا بدنیا آمد، جایی که چند سال قبل به عنوان قدردانی از وی، جشنواره‌ای به همین نام به راه انداخته شد. تحصیلات اولیهٔ فلینی در یک مدرسهٔ مذهبی بود و در دوران نوجوانی عشق و علاقه به نقاشی و سیرک بهانه‌ای شد تا او زادگاه خود را ترک کرده و به رم برود که مرکز فعالیتهای هنری روشنفکران ایتالیایی بوده است. در رم او کار در دنیای کاریکاتور را شروع می‌کند و خیلی سریع استعداد خود را در این زمینه نشان می‌دهد. کاریکاتورسازی از جمله کارهایی بود که فلینی حتی در دوران فیلمسازی‌اش نیز رها نکرد و همیشه دکوپاژ فیلمهایش را براساس کاریکاتورها بنا می‌کرد و در طول دوران حرفه‌ای کارش چندین نمایشگاه از کاریکاتورهای فیلمهای خود را برگزار کرد.

در همین دوران است که فلینی نوشتن قطعه‌های کوچک نمایشی رادیویی را برای جولیتاماسینا آغاز می‌کند که در آن دوران هنوز بازیگر مشهوری نشده و هنوز با فلینی ازدواج نکرده بود. کار برروی قطعات رادیویی سکوی پرشی می‌شود تا فلینی بتواند از آن طریق خود را وارد عالم سینما کند، عالمی که مدتها بود می‌خواست خود را بگونه‌ای وارد آن کند. از این نظر سال ۱۹۴۱ برای فلینی سالی خوب و تعیین کننده است. این همان سالی است که او وارد کار حرفه‌ای سینما می‌شود و تجربهٔ خود را در زمینهٔ فیلمنامه نویسی آغاز می‌کند. در دوران فیلمنامه نویسی او با تعدادی از کارگردانان حرفه‌ای و صاحب سبک سینما همچون آلبرتو لاتوارا و پیتروجرمی همکاری می‌کند.

فراموش نکنیم که در آن سالها این دو کارگردان، از جمله برجسته‌ترین فیلمسازان کشور خود بوده و همکاری با آنها برای هر هنر دوست و هنرمندی باعث افتخار بود. فلینی در آن زمان تنها ۲۱ سال سن داشت. در همان دوران، دست اندرکاران سینمای ایتالیا خبر از حضور اعجوبه‌ای می‌دادند که نبوغ یك فیلمساز درخشان را در خود دارد وگرچه این حرفها در آن زمان به قد و قوارهٔ فلینی نمی‌خورد، اما گذشت زمان ثابت کرد که این حرفها واقعیت کامل دارد.

اوج دوران آموزش و خودآموزی فلینی زمانی است که با **روبرتو روسلینی** استاد مسلم نهضت نئورئالیسم ایتالیا آشنا می‌شود. فلینی خود در مصاحبه‌های متعددی به این نکته اشاره کرده است که اگر با روسلینی برخورد نمی‌کرد، شاید هیچگاه فیلمساز نمی‌شد. فلینی در دو فیلم برجستهٔ روسلینی که از جمله شاهکارهای مسلم تاریخ سینما هستند، رم شهر بی‌دفاع و پائیزا در مقام همکار فیلمنامه نویس و دستیار کارگردان کار می‌کند. کار در جمع عوامل سازنده این دو فیلم تجربیات فراوانی به او می‌آموزاند و پایه‌های اولیهٔ کار او را تشکیل می‌دهد. هرچند که فلینی بعدها سبك کار استاد خود را ادامه نداده و سبك تازه‌ای را در پیش می‌گیرد که بعدها به نام خود او ثبت می‌شود. در همین سالهاست که فلینی با جولیتا ماسینا ازدواج می‌کند.

فلینی طی چند سال اخیر چندین بار با حملهٔ قلبی مواجه شد که آخرین آنها او را از پا انداخت. یك روز پس از آنکه فلینی و همسرش پنجاهمین سالگرد ازدواج خود را جشن گرفتند، به او حملهٔ قلبی دست داد و این بار سمت چپ بدنش از کار افتاد. او هشتاد روز برای سلامتی ـ و سپس برای زنده ماندن ـ تلاش کرد ولی بالاخره پس از آنکه پانزده روز کامل در حال اغما بسر می‌برد، در یك بعدازظهر سرد پائیزی درگذشت. مرگ فلینی در بیمارستانی در رم رخ داد و این در حالی بود که بیماری او از زمانی شروع شد که او در ریمینی بسر می‌برد. روزهایی که بیماری او شدت یافت، جولیتا ماسینا درگفتگویی با یك مجلهٔ پرتیراژ ایتالیایی گفت: «پنجاه سال قبل، در اولین دیدار با فلینی فهمیدم که او همان همسر مهربانی است که به او نیاز دارم. در حال حاضر، هیچ کار دیگری ندارم جز آنکه دنباله‌رو او باشم.» این سخنان دربارهٔ مردی گفته می‌شود که نه تنها مرد خانواده و زندگی بود بلکه در عالم سینما نیز از خود خلاقیت فراوانی را به نمایش گذاشت و فیلمهایی را به تاریخ سینما عرضه کرد که همچون نگینی بر تارك آن می‌درخشند. در این فیلمها دنیای فانتزی، واقعیت، فراذهن‌گرایی و اوهام خودساخته در یکدیگر ادغام شده و فضایی را خلق می‌کنند که فقط در فیلمهای فلینی دیده می‌شود و بس.

فلینی اولین فیلم خود را در سال ۱۹۵۰ می‌سازد که **روشناییهای واریته** نام دارد. او این فیلم را در سی سالگی و بطور مشترك با آلبرتو لاتوادا کارگردانی می‌کند. پس از گذشت دو سال، او اولین فیلم مستقل خود را به نام شیخ سفید می‌سازد. دو فیلم بعدی او، **ولگردها** و **عشق در شهر** (فقط اپیزود بنگاه همسریابی) چندان نام فلینی را سرزبانها نمی‌اندازند.

اما جاده بلافاصله پس از نمایش با موجی از تقدیر و احساسات نیك منتقدین و تماشاگران سینما روبرو می‌شود. در این فیلم آنتونی کوئین و جولیتا ماسینا بازی دارند و فیلم بسیار به سبك کاری روسلینی و فیلمهای مطرح نئورئالیستی نزدیك است. فلینی بعدها این سبك کار را رها کرده و به سبك فانتزی خاص خود نزدیك می‌شود.

فیلم جاده به حدکافی خوب و دقیق ساخته شده بود که نام فلینی را به عنوان یکی از چهره‌های مطرح سینمای ایتالیا معرفی کند و وی با فیلمهای بعدی خویش این موقعیت را حفظ کرد. پس از این فیلم، فلینی یك سری فیلمهای معتبر مثل شبهای کابیریا، زندگی شیرین، جولیتای ارواح، ساتریکون، رم، آمارکورد، کازانوا، رهبر ارکستر، جینجر و فرد،...و **کشتی به راهش ادامه می‌دهد**، **مصاحبه** و **آوای ماه** را ساخته و در معرض دید علاقمندان و تماشاگران سینما می‌گذارد. فلینی قبل از مرگ در حال کار برروی دو طرح بود. طرح اول دربارهٔ یك بازیگر کمدی سینما ومسائل زندگی اش بود که تدارکات ساخت آن شروع شده و قرار بود روبرتو بنجینی ـ بازیگر اول فیلم آخر او آوای ماه ـ در این نقش ظاهر شود. طرح دوم یك کار استثنایی و برخرج دربارهٔ زندگی و کارهای لئوناردو داوینچی نقاش بزرگ دورهٔ رنسانس بود که ژرار دپاردیو بازیگر برجستهٔ سینمای فرانسه نامزد بازی در این نقش بود.

فیلمهای فلینی، همیشه در جشنواره‌های مختلف بین‌المللی با موفقیت ویژه‌ای روبرو بوده‌اند. اولین اسکاری که در تاریخ مراسم اسکار در رشتهٔ «بهترین فیلم خارجی» به یك فیلم خارجی زبان داده شد به



فلینی و فیلمش جاده بود. وی درطول سالهای فعالیت هنری خود چهار بار جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی سال را بدست آورد. هیچ هنرمند دیگری مثل او نتوانسته است این اندازه اسکار بگیرد. امسال در آخرین دورهٔ مراسم اسکار نیز یك جایزهٔ اسکار افتخاری بخاطر یك عمر خدمت پرثمر سینمایی به او تعلق گرفت که این جایزه توسط دوبازیگر هموطنش سوفیالورن و مارچلو ماسترویانی به او داده شد. تصاویری که از استاد پیر در این مراسم نشان داده شد آخرین تصاویری بود که سینمادوستان سراسر جهان از او دیدند، یك تصویر نوستالژیك و پراحساس: او در سخنرانی کوتاه خود از همهٔ همکاران خود طی این سالها تشکر کرد و گفت: «تنها یك نام هیچگاه از خاطرم نمی‌رود و اجازه می‌خواهم که آنرا در اینجا ذکر کنم، بازیگری که همسرم نیز هست: جولیتا ماسینا، از تو متشکرم و خواهش می‌کنم که گریه‌ات را قطع کن.»

مطبوعات ایتالیا پس از مرگ فلینی گفتند که او یکی از چهارغول بزرگ سینمای ایتالیاست. سه نفر دیگر روسلینی، رسیکا ـ که هردو قبلاً مرده‌اند ـ و میکل آنجلو آنتونیونی هستند. یکی از اولین هنرمندانی که پس از درگذشت فلینی یاد او را گرامی داشت، فرانچسکوروزی فیلمساز سیاسی ایتالیا بود. او از آن جمله هنرمندانی است که پس از ظهور فلینی امکان کار و فعالیت در سینمای ایتالیا را پیدا کرد. روزی گفت: «فلینی یك نابغه بود، یکی از آن افرادی که سینمای ایتالیا همیشه به آن افتخار خواهد کرد. نه تنها سینمای ایتالیا، که جهان سینما و دنیای هنر به او افتخار می‌کند.»

اسکارلوئیجی اسکالفارو رئیس جمهوری ایتالیا در متنی که در مورد درگذشت فلینی انتشار داد، گفت: «صدای این هنرمند برای همیشه در ایتالیا و سراسر جهان طنین‌انداز است. این صدای زندگی است که هیچگاه خاموشی و غروب ندارد.» نخست وزیر ایتالیا هم از او به عنوان یك «شاعر ملی» یاد کرد. سوفیالورن پس از شنیدن خبر گفت: «یك روشنی عظیم به خاموشی گرائیده و حالا همهٔ ما در تاریکی هستیم.» و مارچلو ماسترویانی که کار بازیگری‌اش را با بازی در فیلمی از فلینی شروع کرد با بیان این مطلب که از شنیدن خبر مرگ فلینی در هم فرو ریخته است، گفت: «من چگونه می‌توانم دربارهٔ فردی صحبت کنم که سالهاست دوست و همکار نزدیك من بوده است؟ فکر می‌کنم بجای اینکه دربارهٔ این واقعهٔ دردناك به صحبت بنشینیم، دربارهٔ این بگوئیم که او چگونه مرد بزرگی بود.»

فلینی یك نابغه بود، یکی از غولهای بزرگ سینما. از آن دسته کسانی که دلیلی برتداوم «تئوری مؤلف» بود. حالا فلینی مرده است و صنعت سینما یکی از چهره‌های اصیل خود را از دست داده است. جولیتاماسینا و دیگر دوستان و همکاران فلینی می‌گویند که او زنده است، یاد، خاطره و فیلمهایش برای همیشه در ذهن دوستداران سینما حك شده و فراموش نخواهد شد. فلینی برای همیشه زنده است چون فیلمهای او همواره به عنوان شاهکارهای تاریخ سینما، باقی هستند.□

نقد فیلم

● نگاهی به فیلم «اروپا» ساخته «لارس فون تری یر»

کابوس هولناک اروپا

■ محمد سلیمانی

● اکران عمومی فیلم اروپا اثر برجسته لارس فون تری یر، یکی از رویدادهای مهم هنری در عرصه سینمای سال ۱۳۷۲ است. این فیلم برنده جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی و همین طور برنده جایزه ویژه هیات داوران جشنواره کن است و اکران عمومی آن در چند سینمای تهران فرصت مغتنمی بود برای تماشای یکی از فیلمهای مطرح سینمای جهان.

در شرایطی که سینماروهای ایرانی به ندرت یك یا دو فیلم مطرح را هرچند سال یکبار بر پرده سینماها مشاهده می کنند، باید اکران چنین فیلمی را به فال نیك بگیریم. اثری که ارزشهایش صرفا به خاطر جوایز بین المللی که دریافت کرده، قابل ذکر و تعمق نیست، اروپا، درواقع یك فیلم استثنایی با ساخت و پرداختی نسبتا غریب و درونمایه ای ارزشمند و درخور تعمق و تأمل است.

فون تری یر در پی شکستن هیچ قالب و سبك پذیرفته شده ای نیست. او حرفهایش را از خلال مجموعه ای غنی از سبکهای متنوع سینمایی آنچنان صریح و به دور از پیچیده گویی های معمول برخی فخر فروشان که نمی خواهند تفسیر واقعی «سینما» را بپذیرند به تصویر می کشد که تماشاگر جدی فیلم به وضوح درمی یابد که با یك نبوغ راستین رودرروست.

اروپا از پس هر بار تماشا وجهی دیگر از ارزشهایش را برملا می کند.

آنچه که نوشته می شود صرفا تحلیلی شتابناك و احساساتی از اوج تسلط فون تری یر بر مدیوم سینما نیست. نگارنده امیدوار است سینمای تری یر را آن گونه که شایسته ذهن خلاق و اندیشه پربار اوست بررسی کند. یك بررسی نه چندان کامل براساس تنها فیلمی که از او دیده ایم. معضل همیشگی سینمایی نویسان این مرز و بوم همچنان به قوت خودش باقی است. فیلمی برجسته از فیلمسازی شایسته اکران می شود بدون آن که منتقدان آثار قبلی فیلمساز را دیده باشند. بررسی تماتیك دیگر آثار فون تری یر می ماند برای موقعیت و فرصتی که آنها را هم بر پرده سینما ببینیم. فعلا به آنچه که دیده ایم ـ و به نظر نمی آید نسخه کامل فیلم باشد ـ اکتفا می کنیم. شاید وقتی دیگر...

□

لارس فون تری یر در این فیلم با صراحتی درخور تحسین راوی کابوسی هولناك است. کابوسی که بعد از جنگ جهانی دوم سراسر اروپا را در بر می گیرد.

آتش افروخته و مهیبی به خاموشی گراییده، اما خاکستر گرم و آتشینش هنوز سرد نشده است. با پایان جنگ حالا نوبت فاتحان است که حتی شاید بی رحمانه تر از مغلوب، تسمه از گرده مردمی که تنها جرمشان شکست در جنگ است بکشند. نگارنده کمتر اثر سینمایی را سراغ دارد که با این کیفیت اروپای بعد از جنگ را در کادری محدود، همان گونه که بوده به تصویر بکشد. آن هم با یك بیان ناب و دلنشین سینمایی که در نوع خودش کمتر نظیری برایش سراغ داریم.

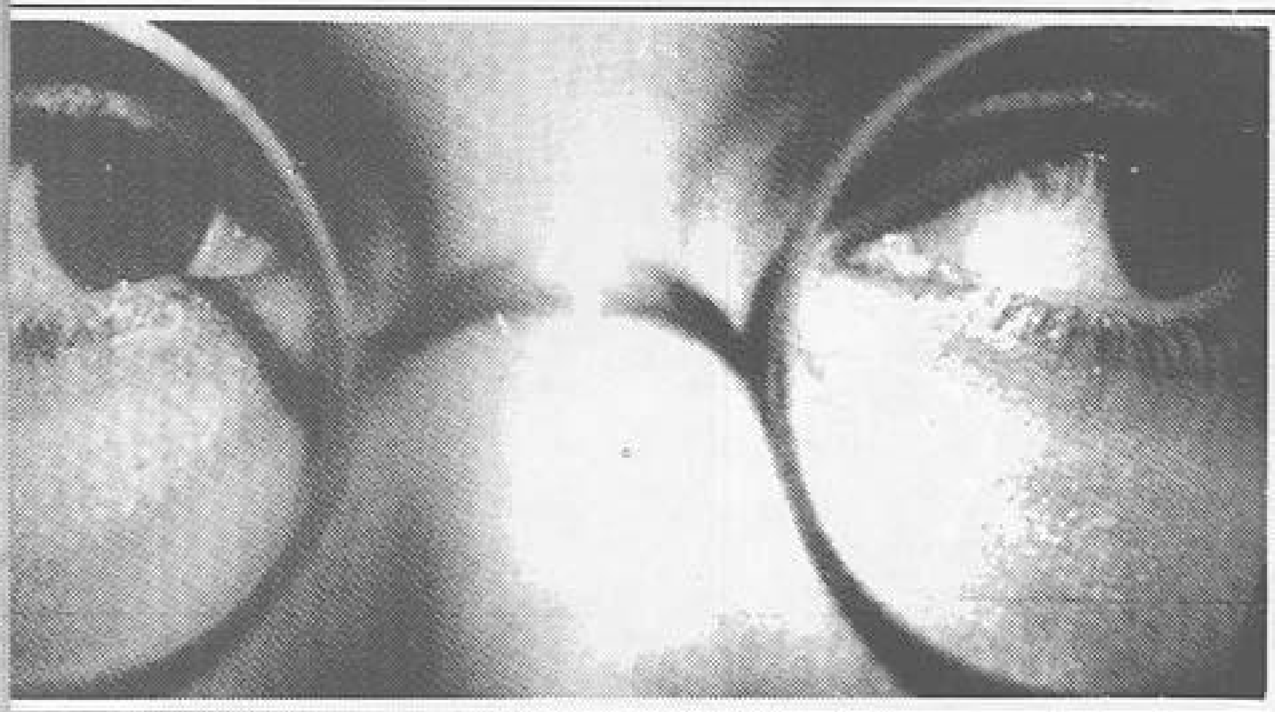
□

لئوپولدکسلر، جوان دورگه آلمانی ـ آمریکایی، تحت تاثیر یك احساس بین المللی که معمولا پس از پایان جنگهای بزرگ مردم هر کشوری را به بازسازی سرزمین آبا و اجدادیشان فرا می خواند، از آمریکا وارد اروپای آشوب زده بعد از جنگ می شود. سال ۱۹۴۵ فرانکفورت آلمان، تری یر از همان ابتدا اقتدارش را در استفاده ای خلاقانه از امکانات منحصر به فرد سینما به تصویر می کشد. پیش از آن که لئوپولدکسلر را از ورای تورهای سیمی همچون اسیری که امیدی به آزادی ندارد ببینیم و او را در میان تاریك و روشنی پر کنتراست ایستگاه راه آهن در جستجوی نشانی عمویش بیابیم، دوربین تری یر حرکت رو به جلو خود را از فراز ریلها آغاز می کند.

تاریکی در چند قدمی است. نوری بی رمق مقطعی کوچك از ریلها را روشن می کند و صدایی پرهیبت و آمرانه ما را به اروپا فرا می خواند. صدایی که از ناخودآگاه لئوپولد به گوش می رسد، از همان آغاز سفر هوشمندانه تری یر به اروپای بعد از جنگ، او فضایی کابوس وار و وهم انگیز تدارك می بیند. فیلمساز در ادامه فیلم و تاپلان آخر همچنان براین گفتار وهم آلود تاکید می کند و ما همچون خوابگردهایی هوشیار سرنوشت غم انگیز لئوپولدکسلر جوان را پی می گیریم. صدای آشنای تری یر تا ده می شمرد. گویی ما و لئوپولد گریزی جز هیپنوتیزم شدن نداریم. «به شماره ده در اروپایی. سرده آنجا باش. گفتم ده» و کابوس لئوپولد جوان آغاز می شود. خوابی که بیداری از آن امکان پذیر نیست. بیداری در این دنیا مفهومش را برای لئوپولد از دست داده است. تا انتهای فیلم هربار که لئوپولد را در خواب می بینیم، آنچه را که در ناخودآگاه او می گذرد، می شنویم. فیلمساز در پرداخت این لحظات بیش از حد اغراق نمی کند. قصد او ساخت و پرداخت اثری فرا واقعگرایانه نیست. او با وفاداری به اصول پذیرفته شده سینما تنها در لحظاتی بر زندگی کابوس وار لئوپولد تأکید می کند و همین برای فیلمی چون اروپا کافی است تا آن را در رده آثاری که هیچگاه، سینما را با دیگر مقوله های هنری اشتباه نگرفته اند قرار دهیم.فون تری یر باید به انتخاب چنین لحنی که تماشاگر جدی را به خود جلب می کند افتخار کند. افتخاری که بدون تردید فیلمسازی چون اینگمار برگمان ـ که تری یر آشکارا تحت تاثیر اوست ـ با آن بیگانه نبوده است.

فیلمساز از نشانه های تصویری در فیلمش استفاده خلاقانه ای به عمل می آورد.به این ویژگی مهم اضافه کنید سبك تصویری خاص او را که بسیار مناسب مضمون فیلمش بوده و ارزشهای کارش را صدچندان کرده است. او از نخستین نمای ملاقات لئوپولد با عمویش، علاوه بر به تصویر کشیدن توتالیتاریسم ریشه دار و آشکار حاکم بر نظام صنعتی / سیاسی آلمان بعد از جنگ ـ جایی که عموی لئوپولد بلافاصله پس از آن که او را در آغوش می گیرد، احساسات و عواطف را فراموش می کند ـ سبك تصویری خاصش را هم به تماشاگر فیلم دیکته می کند. سبکی که درعین شباهت با سبك فیلمسازانی چون تارکوفسکی و همتایانش یك تفاوت آشکار با همه آنها دارد. فیلمساز از قطع و تدوین در فیلم اروپا به ندرت استفاده می کند. تقریبا فقط در تعویض سکانسها و در محیطهای کوچك و محدود ـ داخل واگنها و...و همین طور تغییر لوکیشنها از قطع استفاده می کند.

دوربین سیال و پرتحرك او تقریبا همیشه مشغول ثبت پلان ـ سکانسهای متعدد است. حرکت رو به جلو و یا رو به عقب دوربین، همین طور تراولینگ دوربین تری یر معمولا همراه با حرکت شخصیتها انجام می شود و یا به یك شیء و یا انسان متحرك ختم می شود. فیلمساز با استفاده از چنین سبکی ضرب آهنگی فوق العاده متعادل و منطقی به وجود می آورد. تمامی فیلم اروپا مجموعه ای است از پلانها و سکانسهایی با موقعیتهای مختلف و متفاوت.این طراحی موقعیتهای خاص و پرمعنا از سکانس آشنایی اولیه لئوپولد و عمویش در محوطه داخل ایستگاه ـ درحالی که دوربین از زاویه ای رو به پایین و در حال حرکت به عقب لئوپولد و عمویش را در کادر می گیرد و فضای بالای سرهردو را سقفی پوشیده از آهن و فولاد پر کرده است ـ آغاز می شود. با اولین جلسه، آشنایی لئوپولد با خانواده کاترینا دختر هارتمن، صاحب کمپانی زنتروپا



ادامه پیدا می‌کند و به سکانسهای خشن و پرتحرکی چون انفجار قطار بر بالای پل و غرق شدن کسلر منتهی می‌شود. فون تری یر به درستی لحن و فضای منطقی هر موقعیتی را می‌شناسد و مطابق با آن سبك تصویری موردنظرش را شکل می‌دهد.

فیلمساز همچنان بر کابوس دامنه‌دار لئوپولد تأکید می‌کند. در نخستین شبی که در ساختمان کارکنان کمپانی زنتروپا اقامت می‌کند، دوربین از زاویه‌ای نامتعارف فضایی وهم‌انگیز خلق می‌کند. لئوپولد با چهره‌ای سرد و بیروح بر تخت خود دراز کشیده و از سرما می‌لرزد. صدایی آمرانه شروع قریب‌الوقوع کار در راه‌آهن را به او گوشزد می‌کند. روز بعد، او کارش را در واگن جدید که سمبل آلمان به اصطلاح نوین بعداز جنگ است آغاز می‌کند. آدمهایی برده‌وار در نمایی درخشان واگن ۲۳۰۶ را از جایگاهش بیرون می‌کشند. مغلوبان جنگ واگن درجه یکی را که از این پس از میان ویرانه‌ها و نشانه‌های شکستی بزرگ خواهد گذشت به دوش می‌کشند و از این لحظه به بعد است که تبلیغ آسایش و رفاه در آن به کاریکاتوری مضحك و مسخره از تلاش صاحبان آن برای تأکید روی ویژگیهای آلمان نوین تبدیل می‌شود. در شرایطی که هر لحظه جرثقیلهای عظیم و کارخانه‌هایی با ادوات ارزشمند صنعتی توسط فاتحان جنگ منهدم می‌شود تا اروپای بعداز جنگ نتواند روی پای خودش بایستد، توتالیتاریسم ریشه‌دار حاکم بر نظام اجتماعی آلمان قبل از جنگ با راه انداختن واگن ممتاز ۲۳۰۶ و با به وجود آوردن رفاه و نظمی ظاهری در آن روی شکستی بزرگ سرپوش می‌گذارد.

تری‌یر خیلی زود از واگن ممتاز کمپانی زنتروپا در خدمت سبك تصویری فکر شده‌اش استفاده می‌کند. گفتیم که تری‌یر در طول فیلم به جای استفاده از قطعه‌های مکرر از دوربین بسیار پرتحرك و پلان - سکانس استفاده می‌کند. زمانی که دوربین او از پشت پنجره‌های واگن ۲۳۰۶ به سوی ویرانه‌های جنگ، اجساد به دار آویخته پارتیزانهای «وروولف» - آلمانی‌هایی که با متفقین فاتح مبارزه می‌کنند - را نشانه می‌رود همه چیز در حال حرکت است. فون‌تری‌یر را با سکون و بی‌تحرکی - مگر در جایگاه خاص خودش - کاری نیست. مگر می‌توان کابوس هولناك اروپای بعداز جنگ را با دوربینی ساکت و خمود روایت کرد؟

فیلمساز در روایت خوش ساخت و سنجیده خود از موقعیتی بحرانی و پرتنش از هر وسیله‌ای که مناسب تشخیص داده استفاده کرده است. همان‌طور که در آغاز گفتیم فیلمساز هیچگاه داعیه سنت‌شکنی و درانداختن طرحی نو نداشته است. او نیازی به نوآوریهای چشم‌افسا در نحوهٔ بیان سینمایی و... نداشته است. نوآوری در ساخت و پرداخت سینمایی یك مضمون البته کار ناپسندی نیست اما تری‌یر با در نظر گرفتن تاریخ وقوع رویدادهای فیلم بهره آگاهانه‌ای از سبکها و شیوه‌های سینمایی دهه‌های گذشته سینما برده و مسیر درستی را در پیش گرفته است. استفاده صحیح از امکانات عظیم و بی‌انتهای سینمای کلاسیك برای بیان دراماتیك موضوعهای گوناگون و متنوع این امکان را به تری‌یر داده است که شخصیتهای فیلمش را درست انتخاب کند و در ایجاد روابط میان آنان با رعایت اصول منطقی شخصیت‌پردازی آنان را بیش از پیش برای مخاطبی که حتی شاید به لحاظ تاریخی با وقایع اروپای بعداز جنگ آشنا نباشد ملموس سازد. خیلی زود با شخصیت مرکزی فیلم - لئوپولد - احساس نزدیکی می‌کنیم. او آدم خارق‌العاده‌ای نیست و در برخورد با کاترینا - دختر هارتمن - صاحب یك کمپانی عظیم می‌گوید به خاطر وظیفه‌ای که در برابر سازندگی کشور آلمان احساس می‌کرده به آنجا آمده است. عشقی که میان لئوپولد و کاترینا به وجود می‌آید زمینه مناسبی را برای ملموستر کردن هرچه بیشتر شخصیتهای اصلی فیلم فراهم کرده است. عشق لئوپولد و کاترینا زمینه‌های درام فیلم را تقویت می‌کند. فیلمساز در کنار فضای مرده و سیاه فیلم هرجا که پای عشق این دو به میان می‌آید، از فیلم رنگی استفاده می‌کند. یك عشق کلاسیك. استفاده درست از امکانات سینمای کلاسیك...

□

لئوپولد کسلر ایده‌آلیست دو رگه آمریکایی - آلمانی به بن‌بستی بزرگ می‌رسد. گویی هیچکس نمی‌تواند به سئوالات بی‌پایان او پاسخ دهد. او با سهل‌انگاری خاص آمریکایی‌اش تضاد غریبی با نظام توتالیتر حاکم بر فضای آلمان بعداز جنگ و از سوی دیگر نظامی‌گری متفقین فاتح دارد. بارها از جانب عمویش سرزنش می‌شود و رفته رفته به این نتیجه دردناك می‌رسد که از سوی هردو طرف درگیر مورد سوء استفاده قرار گرفته است. آدم بی‌تفاوتی که در زمان جنگ دست به سلاح نبرده و تنها آن ذهنیت ایده‌آلیستی اورا به کشوری ویران شده کشانده است، حالا در وضعیتی خفقان‌آور و در گردابی هولناك دست و پا می‌زند.

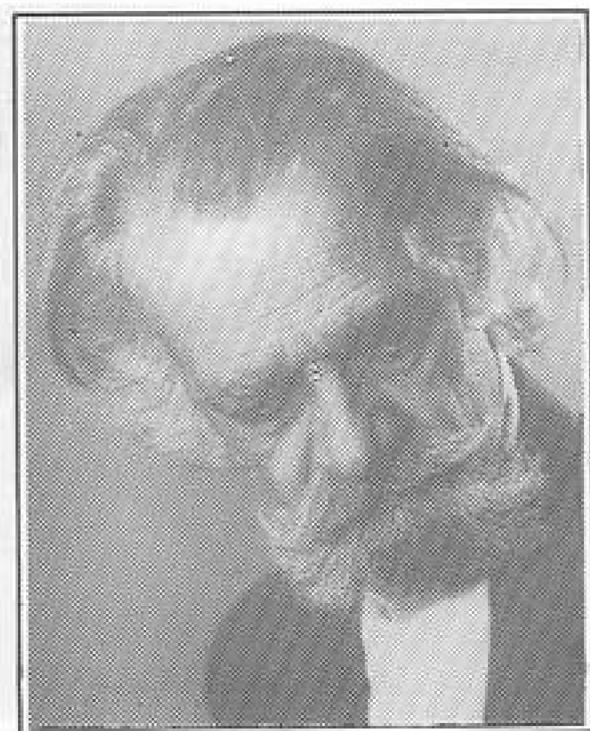
مجموعه سکانس حضور سرهنگ آمریکایی - هریس - در خانه هارتمن و تحت فشار قرار دادن هارتمن برای پر کردن پرسشنامه‌ای واهی با همراهی موزیك متنی فوق‌العاده با همان مایه‌های آشنای سینمای کلاسیك و متعاقب آن خودکشی هولناك هارتمن رفته رفته زمینه را برای بروز بحران روحی - روانی در لئوپولد کسلر فراهم می‌کند. بحرانی که عاقبت ایده‌آلیست جوان را به کام مرگی خودخواسته می‌فرستد. خوابی بزرگ که بیداری از آن میسر نیست.

لئوپولدی که هیچگاه دست به سلاح نبرده در واگن درجه یك ۲۳۰۶ آنچنان برمی‌آشوبد که همچون یك نظامی خشمگین با تهدید سلاح همه را بر جای خود می‌نشاند. لئوپولد، برآشفته از نظامی‌گری آمریکایی و همین‌طور انضباط خشك آلمانی که تواضعی ساختگی را تحمیل می‌کند، با رفتاری دگرگون شده، در نمایی طولانی و مؤثر از مقابل کوچه‌هایی که تك‌تك شخصیتهای اصلی فیلم در آنها حضور دارند، سرخورده از عشقی نافرجام در حالی که خود را آلت دستی بیش نمی‌داند به سوی سرنوشتی غم‌انگیز پیش می‌رود. قبل از این سکانس تری‌یر در ضیافتی باشکوه از سبکهای متنوع سینمای حادثه‌ای ماجرای بمب‌گذاری در واگن ۲۳۰۶ را با تعلیقی نفس‌گیر به تصویر می‌کشد. ضرب آهنگ شتابناك فیلم در لحظه‌ای اوج می‌گیرد. کسلر در اوج پشیمانی بمب را در آخرین لحظات از کار می‌اندازد و بعد در اوج ناامیدی و در لحظه‌ای سرنوشت ساز آن را به کار می‌اندازد. دست و پا زدنهای مذبوحانه کسلر آغاز می‌شود. فیلمساز لحظه به لحظهٔ جان‌دادن لئوپولد را به تصویر می‌کشد. کابوس هولناك اروپا ذره ذره جان ایده‌آلیست جوان را می‌گیرد. لئوپولد جوان با مرگی خودخواسته شاهد مرده‌ای است که همچون جسدی مصلوب راه دریا را در پیش می‌گیرد. «دریا آینهٔ آسمان است.»

□

«مردم بر بالای جسد تو هنوز زنده‌اند. به دریا می‌پیوندی. حسرت بیدار شدن داری تا خلاص کنی خود را از کابوس اروپا اما نمی‌شود. گفتم ده. کابوس اروپا پایانی ندارد...»

و سرانجام مردمی که بر بالای نعش لئوپولد کسلر جوان شنا کنان پیش رفتند و اروپای امروز را ساختند، هیچگاه کابوس اروپا را فراموش نکرده و نمی‌کنند. □



...فرهادی دیگر است انگار که نقش عشق بر بیستون دل می‌زند... این بار سنگ سخت‌جانی می‌کند و دستهای عاشق، تیشه را برمی‌کوبد و در میهمانی عزم و عشق، تن سنگ و آهن و خاک را با آتش ماندگار وجود خویش، ذره ذره نرم می‌کند و نقش می‌زند و...

تنها نقش می‌ماند، نقشی بر قالب کوه، مانده از سخت‌جانی ادم و اهن و سنگ و بـه هـرضـربت، نقش جان می‌گیرد و چشم‌ها به میهمانی زیبایی و هنر می‌آیند...

با هر ضربه، گوشه‌ای از روح خود را به درون سنگ، آهن و خاک برمی‌دمد و به هیچ، جان می‌بخشد و این نقش ماندگار، در عرصه‌ای که انسان، به استواری جان می‌یابد، آغاز رفتن و پیوستن است، از هیچ تا خدا.

□

برای استاد علی قهاری، مجسمه‌ساز کرمانی که اکنون در ۶۷ سالگی، با عارضه‌های مفصلی گردن و دست و سینه‌ای چرکین از حمله‌ی بی امان دود و بخار آهن و گرد، دست و پنجه نرم می‌کند، تداوم کار هنری، امروز بیش از هر زمان، ارزش و اعتبار دارد. زندگی درون کارگاه اجاره‌ای مجسمه‌سازی او در جاده‌ی کرج جریان دارد. هنگامی که ابزار در دست دارد، تهاجم بی امان درد می‌رود و فرهاد می‌ماند و عشق...

□

استاد علی قهاری در سال ۱۳۰۵ در شهرستان کرمان زاده شد. تحصیلات ابتدایی را در کرمان گذراند که زندگی استاد صنعتی را در مسیرش قرار داد و استاد که به کرمان و آینده‌ی بچه‌های آن، سخت شیفته بود، با انتخاب او به شاگردی، راه تازه‌ی زندگی را برایش گشود.

خودش می‌گوید: «در خانه، در دوران کودکی‌ام، راه و آشنایی به هنر وجود نداشت. چند تایی از بستگان در کار نقش قالی بودند، اما تابلو استاد صنعتی بود که مرا شیفته‌ی هنر کرد و از آن زمان تاکنون که ۶۷ سال دارم از محضر ایشان کسب فیض می‌کنم».

□

استاد صنعتی که به تهران آمد، دل کویری قهاری، دوری استاد را تاب نیاورد و او نیز راهی شد. در آن زمان ۱۹ سال داشت. مکتب استاد را نمی‌توانست رها کند. استاد را جست و باهم به خلق آثاری با ارزش والای هنری دست زدند. حاصل این دوره‌ی کاری، برپایی نمایشگاههای هلال احمر و کالج البرز در سال ۱۳۲۵ بود.

□

به توصیه‌ی استاد صنعتی، به هنرستان کمال‌الملک آمد. در آن هنگام هنوز استاد صدیقی به هنرستان کمال‌الملک نیامده بود و مجسمه‌سازی برنامه‌ای در آموزش آکادمیک نداشت.

قهاری می‌گوید: «در مدرسه‌ی کمال‌الملک، به خدمت مرحوم آشتیانی و مرحوم اولیاء رسیدم. همانها بودند که دریچه‌های مکتب نقاشی را بر من گشودند. کار بر روی نقاشی قالب و چارچوبی ممتاز یافت، اما عشق من در مجسمه‌سازی نهفته بود و متأسفانه در آن زمان در هنرستان کمال‌الملک، مجسمه‌سازی آموزش داده نمی‌شد و از همین رو هم بود که در این دوره، تنها توانستم به تکمیل و تحصیل طراحی و نقاشی بپردازم.»

در همان آغاز کار در تهران است که با کسب اجازه از استاد صنعتی و به عنوان بهترین شاگرد استاد با شور و هیجان وصف ناشدنی نخستین کارگاه مجسمه‌سازی خود را برپا می‌کند.

وی در مورد سالهای پرشتاب کار سخت و تجربه‌های آموزشی‌اش می‌گوید: در همان سالها بود ـ شاید ـ که از من دعوت شد تا در هنرستانهای هنرهای زیبا تدریس کنم. در آن زمان این فکر حاکم بود که می‌شود با طرز فکری سالم فعالیت کرد و نیروهای علاقمند را آموزش داد. استاد بهزاد، استاد زاویه، استاد باقری، استاد کریمی (که بعدها رئیس هنرستان شد) و... بدون فکر در مورد مادیّات به کار آموزش مشغول بودند. آن دوره، یك دوره کاری درخشان در کار هنرستان بود و اکثر هنرمندان بنامی که اکنون فعالیت دارند، افرادی هستند که آن دوره‌ی هنرستان را تمام کرده‌اند و به جرات می‌توانم ادعا کنم که در آن هنگام، دانشگاههای ما، این توان را از نظر آموزشی نداشتند. کار من در هنرستان، ۱۸ سال به طول انجامید.

وی در حالی که به استاد علی‌اکبر صنعتی که در کنارش نشسته است، اشاره می‌کند، می‌گوید: این جریان سالم که در هنرستان وجود داشت، نتیجه‌ی تلاش‌های استاد صنعتی بود، که به اعتقاد من، هر چند قرن یکبار،

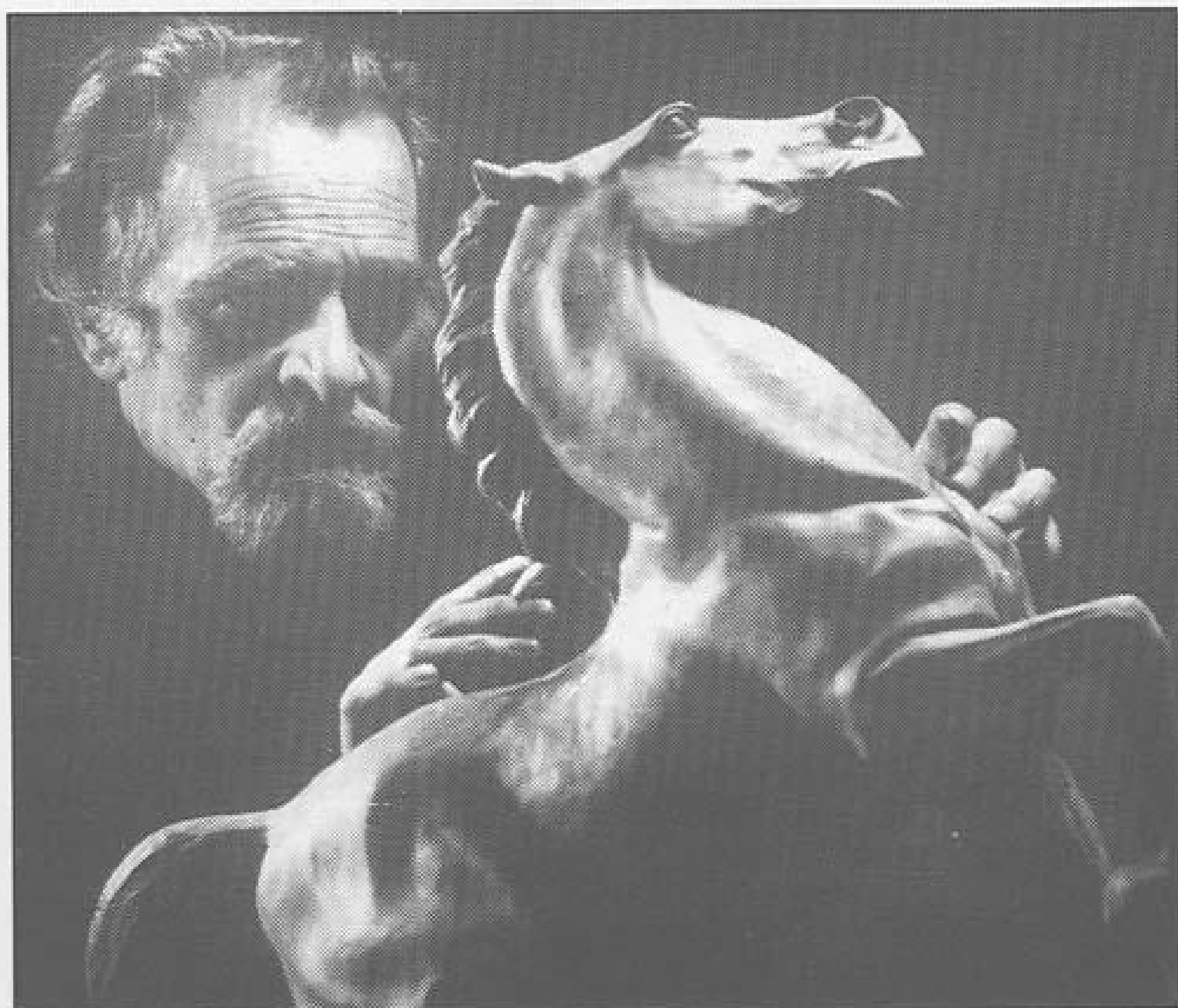


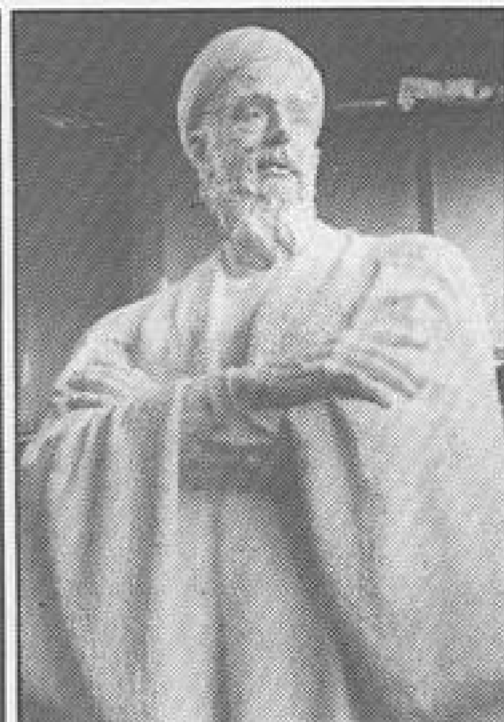
● گفتگویی با استاد علی قهّاری، مجسمه‌ساز برجسته کرمانی

نقش عشق بر کتیبه دل

■ حمید ارغوان







در تاریخ، جرقه‌ای مثل استاد صنعتی خواهیم داشت که هم در موزاییك، هم در آبرنگ و رنگ روغن و هم در مجسمه سازی، اینچنین، از خود توانمندی نشان بدهند و روحیه‌ی عارفانه‌ی ایشان، درحقیقت باعث تحرك ما می‌شد که معلمی خوب باشیم. درحالی که هنوز در دانشگاهها یك کار بزرگ برای میادین، در کلاسها آموزش داده نشده است، ما در هنرستان، حتی حجاری را آموزش می‌دادیم.

وی می افزاید: خود من کارهای بزرگ میادین را در حضور تماشاگران انجام می‌دادم که با این ترتیب، ترس هنرجویان از دست زدن به کارهای سنگین و بزرگ بریزد.

وی در مورد دوره‌های تحصیلی خود می گوید: آنچه که من آموخته‌ام، در مکتب استاد صنعتی بوده است و گرچه برای دوره‌هایی به چند کشور، مسافرتهایی کرده‌ام، اما آموزش استاد به گونه‌ای بود که مثلا در آلمان، استاد آلمانی، وقتی کار مرا دید، صادقانه پرسید که آیا این دانشجو برای آموزش آمده است، یا تحصیل؟!

ما در هنر مجسمه سازی، از خیلی از کشورها پیش هستیم و در سبك و ساخت مجسمه، دست آوردهایی یگانه داریم.

استاد قهاری، در مورد شیوه‌های ریخته‌گری مجسمه‌ها می گوید: در بازدید از موزه‌ی ایران باستان، نخستین بار با پدیده‌ای روبرو شدم که مرا به احیای شیوه‌ی اساسی ریخته‌گری در مجسمه رهنمون شد. با دقت در ساخت مجسمه‌ی مرد پارتی که مچ دستش قطع شده است، از زاویه‌ی داخلی فرصت مطالعه در مورد مجسمه حاصل شد. ایرانیها در آن ایام،

■ در طول قرنها، به دلایلِ مختلف، مجسمه‌سازی تقریباً فراموش شد و تنها از دوره قاجار به بعد بود که کار مجسمه‌سازی، دوباره رونق گرفت.

شیوه‌های خاصی برای ریخته‌گری مجسمه‌ها ابداع کرده بودند که در طی قرنها، از یاد رفته بود.

استاد قهاری دستی به انبوه ریش سفیدش می‌کشد، سرفه‌ای می کند و برمی‌خیزد. نفس استاد به تنگ آمده است. پوزش می‌خواهد و از شربتی که مخصوص بیماران مبتلا به آسم است، می‌نوشد. سرفه، برای لحظاتی امانش را می‌برد. ما را ترك می کند. دقیقه‌ای چند می گذرد و استاد باز می‌آید. دوباره لبخند بر لب دارد، گویی می ترسد حرفهایش را ناگفته بگذارد...

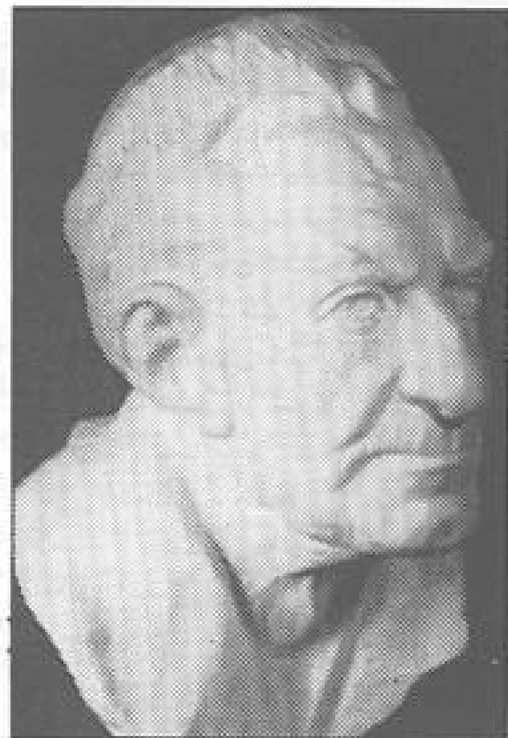
ـ کجا بودیم؟

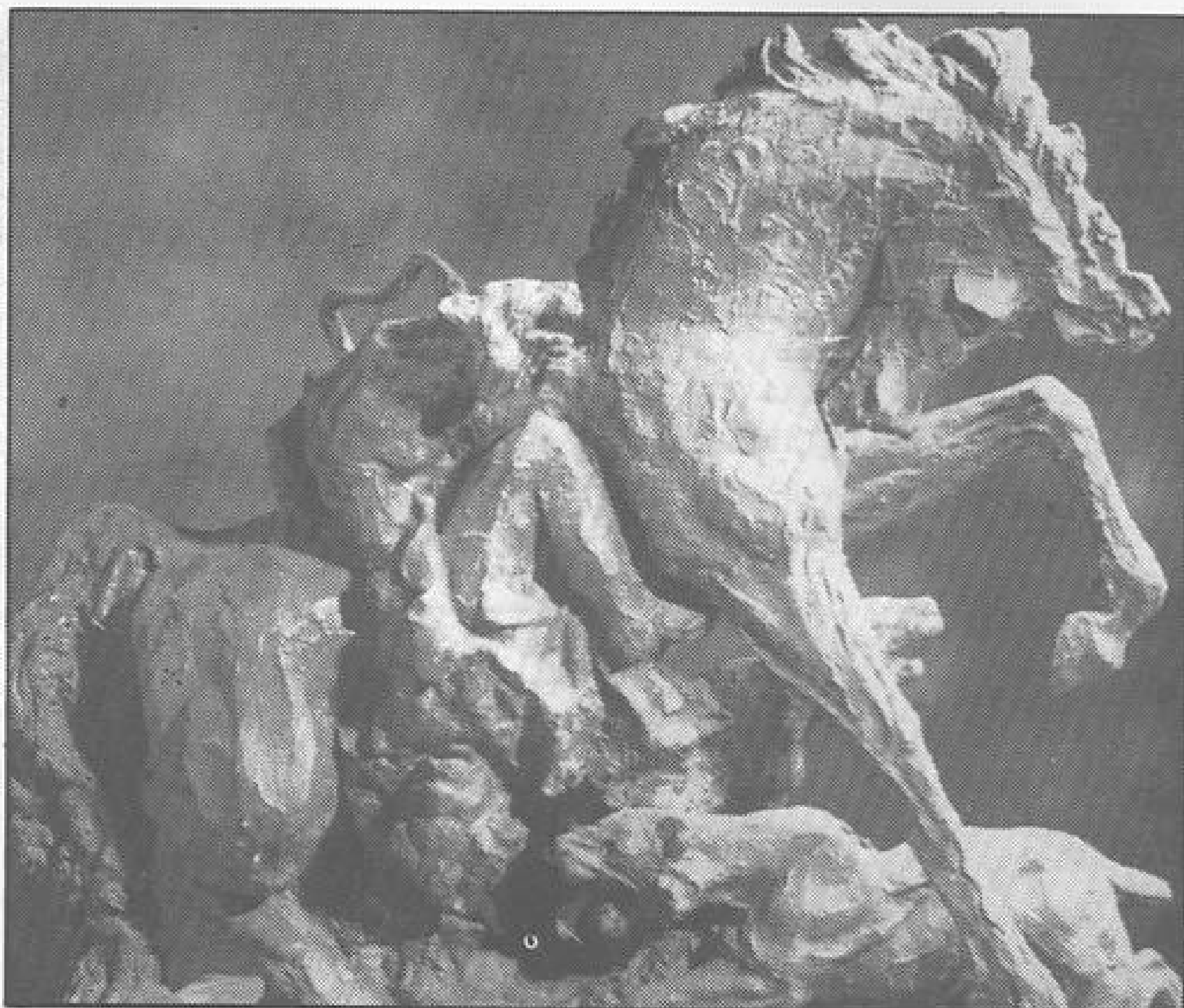
حادثه‌ای رخ نداده است. استاد حدیث مرد پارتی را پی می گیرد: در ریخته‌گری سنتی که به ما رسیده است، از ریخته‌گری با ماسه بهره می گیرند. در این شیوه، زوایای بی‌روح حجم در قالب‌گیری از دست می‌رفت. اشکال دیگری که وجود داشت این بود که ناگزیر بودند مجسمه را تکه تکه قالب بگیرند و برهم سوار کنند و درنهایت اثر هنرمند، زیر دست صنعتگران از دست می‌رفت.

کنجکاوی در مورد مجسمه‌ی مرد پارتی، مرا به شیوه‌های کهن ریخته‌گری، رهنمون شد. دست قطع شده‌ی مجسمه نشان داد که شیوه‌های کنونی ساخت مجسمه، با شیوه‌ی کهن ما همخوانی ندارد. کوشش زیادی برای درك شیوه‌ها کردم. یك پروفسور فرانسوی به نام «لرنو» پیش از این، مطالعاتی در مورد این شیوه انجام داده بود و این امر، مرا بر آن داشت که با بهره‌گیری از مطالعات او، از آگاهی‌های او بهره بگیرم. او مقدار زیادی به طور شفاهی برای من توضیح داد و من در یك کارگاه این کار را تجربه می کردم و بعد یك کارگاه بزرگ برای کار، تدارك دیدم. در جاده‌ی کرج کارگاهی تأسیس شد و علاقمندان می‌آمدند و کوره‌ها و جرثقیل و امکانات دیگر را مورد بهره برداری قرار می‌دادند.

استاد قهاری، در مورد تفاوت‌های فنی دو شیوه‌ی ریخته‌گری می گوید: در عهد باستان، شیوه‌ی ریخته‌گری با شیوه‌ی متداول، خیلی متفاوت بود. ابتداء مجسمه را به شکل موم می‌ساختند و داخل نگاتیو مجسمه‌ای که ساخته می‌شد، برنز را به قطر مشخص می‌ریختند. همین شیوه را اکنون احیاء کرده‌ایم. به این ترتیب که بعد از تزریق مواد نسوز، قالب را باز می کنیم و کانال کشی و ورودی و خروجی گاز را تعبیه می کنیم و روی کار، مواد نسوز را می‌ریزیم. کار، در کوره تا ۷۰۰ درجه حرارت می بیند و هم قالب پخته می شود و هم موم در اثر ذوب شدن گم می شود. بعد، حدفاصل موم که تخلیه شده است، برنز ذوب شده می‌ریزیم. بعد از سرد شدن، کانالها بریده می شوند و سرآخر، مجسمه تکمیل می‌شود. من سعی دارم با تدوین کتابی، این شیوه را آموزش بدهم تا دوباره باگیر شود.

این شیوه ریخته‌گری، مخصوص مجسمه‌سازی نیست بلکه هر شاخه از صنعت که در آن، زوایای بی‌روح





در قالب اجراء شده زیاد باشد، باید از این شیوه بهره بگیرد.

استادقهاری، آنگاه در مورد کار خود در چارچوب این شیوه می گوید: تا اواسط سال ۱۳۶۹، هنوز این شیوه کامل نشده بود. برنز مجسمه را می‌ریختیم، اما خطر نابودی کار وجود داشت. اوایل سال ۷۰ بود که در این زمینه به موفقیت‌های بسیاری دست یافتیم و هم‌اکنون به جرات می توانم بگویم که حتی از بسیاری از کشورهای اروپایی هم جلو افتاده‌ایم.

وی در توجیه این امر می گوید: در اروپا، کانالهای هدایت برنز به داخل قالب، از روی مجسمه عبور می کند که بریدن آنها در نهایت به مجسمه لطمه می‌زند. ما با یك ابتکار ویژه، کانالها را از داخل مجسمه عبور دادیم و خود کانال، به مثابه آرماتور، به استحکام بیشتر مجسمه کمك می کند. این بخش کار استثنائی است و اروپایی‌ها هم به چنین شیوه‌ای نرسیده‌اند. افزون بر آن، از مواد جدیدی هم استفاده می کنیم و به جای موم، از یونولیت برای کانال‌بندی استفاده می کنیم. ویژگی این کار آن است که یونولیت در سوختن، در خود خاکستر به جا نمی گذارد. به گمان من، این که ما توانستیم کانالها را به داخل مجسمه منتقل کنیم، کار فوق‌العاده بزرگ و مهمی بود.

استادقهاری، سپس می گوید: آخرین کارهایی که با این شیوه ریخته‌ام، مجسمه زکریای رازی در میدان رازی تهران و مجسمه خواجوی کرمانی در کرمان است و برای ثبت در تاریخ، زمان دست یافتن به این شیوه و بازیابی آن را که مربوط به سال ۱۳۷۱ می شود، بر یك لوحه برنزی، نوشته‌ام. روی این سبك و برای دستیابی به آن، بی‌اغراق، ۳۰ سال کار شده است.

■ شیوه خاص ریخته‌گری مجسمه مرد پارتی در موزه ایران باستان، استاد قهّاری را به کشف شیوه‌های ریخته‌گری در ایران باستان رهنمون شد.

وی در مورد افت کیفی هنر مجسمه سازی در سالهای گذشته می گوید: در طول قرنها به دلایل مختلف، مجسمه‌سازی تقریبا فراموش شد و تنها از دوره قاجار به بعد بود که کار مجسمه‌سازی، دوباره رونق گرفت. هم اکنون حجاری روی سنگهای قبر را، در جاهای مختلف کشور می‌توان یافت. در لالی مسجدسلیمان، بر سنگهای قبر، شیرهایی مثل شیرهای تخت جمشید، نصب شده است که نشان دهنده‌ی آغاز دوباره‌ی حیات این هنر است. در دوره معاصر، استاد کمال‌الملك این کار را تحول داد و پس از آن، استاد صدیقی، این هنر را آموزش داد و استادصنعتی پیگیر آن شدند. متاسفانه، هم اکنون از نظر شمار معلم و استاد در رشته مجسمه‌سازی، با کمبود جدی روبروییم. رشته مجسمه‌سازی بین هفت هنر، طبیعت خاصی دارد. پرخرج است، از نظر زمان و انرژی، پرزحمت و طاقت‌فرساست. مواد اولیه و ابزار مختلفی می‌خواهد که دیگر هنرها نمی خواهد. نقاش به فضای زیادی برای کار نقاشی نیاز ندارد، اما برای ساختن یك پرتره، در یك خانه نمی شود کار کرد. کارکردن توام با صدا و ضربه‌های چکش، باعث مشکلاتی می شود. درست به یاد دارم که یکبار در گرگان، مرا به خاطر کار شبانه روی سنگ به کلانتری بردند! طبیعت خاص کار، تعداد مجسمه‌سازان را کم می کند. آتلیه می خواهد و فضایی بزرگ. وسایل، ابزار و مواد اولیه هم که گران است و بسیاری از آنها را باید از خارج خرید و سرآخر بازده اقتصادی ندارد و همین امر، باعث شده است که تعداد هنرمندان، به شدت کاهش یابد. به اینها اضافه کنید ضعف آموزش را که هنرستانهای ما که هیچ، دانشکده‌های ما هم در این زمینه، بسیار محدودند و من امیدوارم که در آینده‌ای نزدیك، این نقص برطرف شود.

وی در مورد شیوه‌ی آموزش می گوید: به نظر من، آموزش باید از کودکستانها شروع شود. اگردقت کنید، در بیشتر کشورهای دنیا، برای آن که بتوانند از خلاقیت‌ها بهره بگیرند، یکی از کارهایشان، پایه‌ریزی آموزش‌های هنری در کودکستانهاست. ما در این زمینه، متاسفانه تاکنون کار جدی نکرده‌ایم. در کنار آن، با توجه به وسعت فضای مورد نیاز یك کارگاه، به اعتقاد من، شهرداری تهران با امکانات وسیع خود با همکاری سازمانهایی که این امکان را دارند، می تواند کمك بزرگی به امر آموزش کند. ایجاد کارگاههایی در سطح شهر و ایجاد زمینه‌ی آموزش، می تواند این کارگاهها را تك به تك به کارگاهی برای مجسمه‌سازی بدل کند. من که سالها با هنرجویان ایرانی کار کرده‌ام و کارهای خارجی‌ها را هم بررسی کرده‌ام، می‌دانم که چه امکاناتی، ما از نظر توان، خلاقیت و آمادگی داریم که متاسفانه تاکنون از این توان، به طور کامل بهره گیری نشده است. اگر این امکانات در اختیار قرار بگیرد، شما خواهید دید که چه نیروهایی می توانند پرورش یابند.

از استاد قهاری، در مورد چگونگی ایجاد تشکل صنفی ـ هنری «انجمن هنرمندان مجسمه‌ساز ایران»

می‌پرسیم. می گوید: پس از نیم قرن کار در این مکتب که حالا به جرأت می‌توانم بگویم با خونمان عجین شده است، با اجازه‌ی استاد صنعتی، تلاش کردیم تا مجسمه سازان را در یك تشکل صنفی، گرد آوریم تا از پراکندگی خلاص شویم. موافقت هنرمندان جلب شد و با اداره‌ی هنرهای تجسمی هم هم‌آهنگ شد و از کمك آنها بهره گرفتیم. اساسنامه‌ای تدوین شد و تکلیف آیین‌نامه‌های اجرایی هم روشن شد و در جلساتی که داشتیم از تصویب گذشت. خود من هم به عنوان سرپرست انجمن انتخاب شدم. استاد صنعتی به عنوان پیشکسوت، حضور در انجمن را برخود فرض دانستند و باعث قوام انجمن شدند. ۵ سال پس از تشکیل انجمن به دلیل بیماری و گرفتاری، از سرپرستی آن، استعفاء کردم و متاسفانه این استعفاء باعث وقفه‌ای در کار انجمن شد.

وی در تعریف اهداف تشکیل انجمن می گوید: بخشی از هدف‌های انجمن، ادای دین به مردم شریف

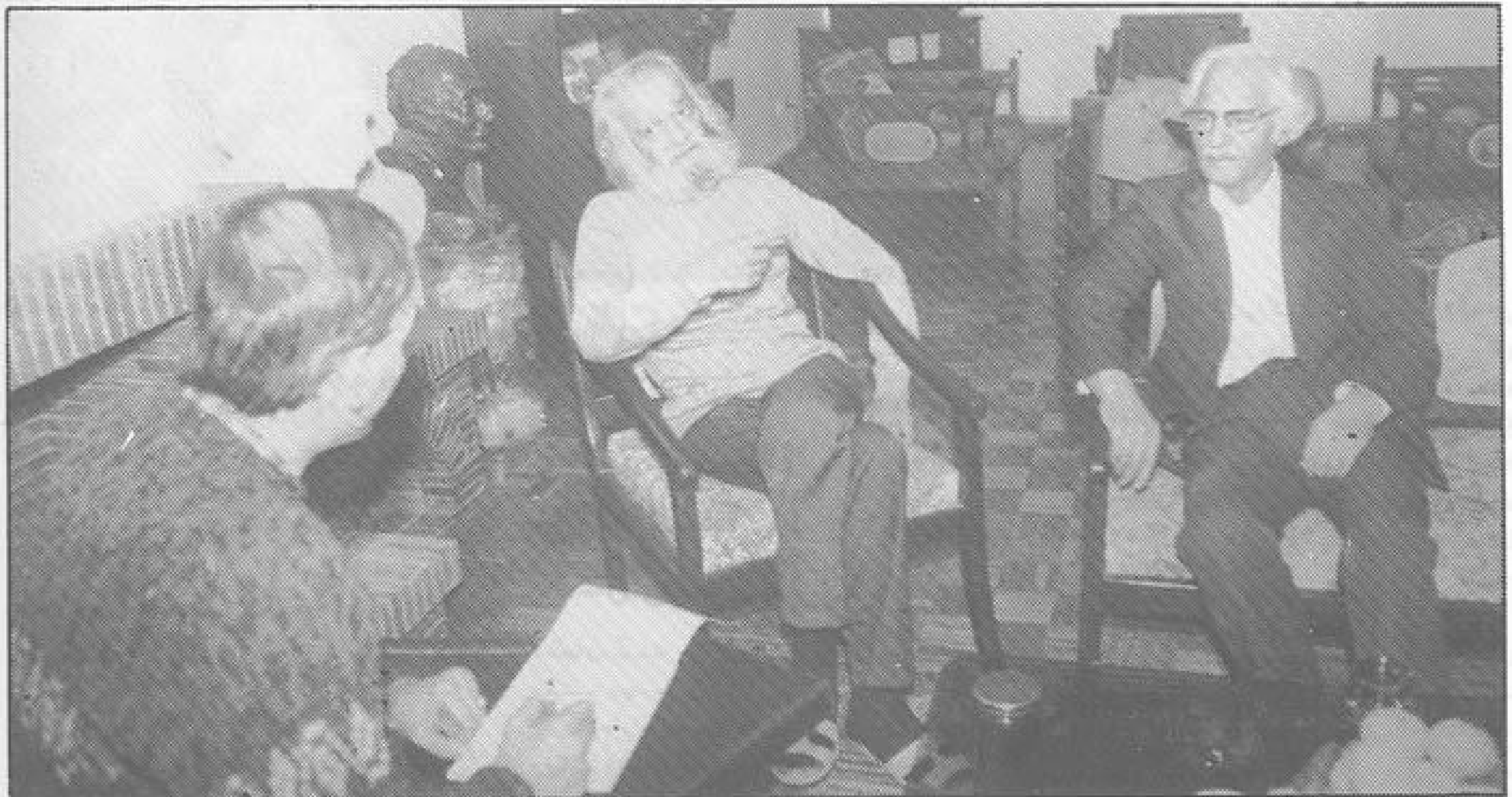
■ آموزش هنر، باید از کودکستانها شروع شود. در بیشتر کشورهای دنیا، برای آن که بتوانند از خلاقیت‌ها بهره بگیرند، یکی از کارهایشان، پایه‌ریزی آموزشهای هنری در کودکستانهاست.

■ استاد قهّاری به شیوه ای کامل در ریخته‌گری مجسمه‌های عظیم برنزی دست یافته است.

روشن نیست.

وی سپس می گوید: عمده مشکلی که در کار هست، کمبودهای مالی سفارش دهندگان است که معمولاً در میانه‌ی کار با مشکلاتی روبرو می‌شوند. اکنون که انجمن با وقفه‌ای در کار خود روبرو شده است، کار زیر نظر سازمان زیباسازی شهرداری قرار گرفته است و طبیعتاً کار جنبه‌ی تخصصی خود را از دست داده است. به اعتقاد من، از آنجا که براساس قانون، متولی هنرهای مستظرفه، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است، همانها باید بر این امر نظارت کنند.

استاد قهاری در ادامه می گوید: در چند ماه اخیر، از همه همکاران دعوت کردیم تا گرد هم آیند و چند نفر را برای پی گیری فعالیت‌های انجمن، انتخاب کردیم که هم اکنون آنها در قالب یك شورا، کار را پی می گیرند. البته باید در اینجا به نکته‌ای ظریف اشاره کنم و آن، این که به دلیل فراگیر بودن انجمن که هم حرفه‌ای‌ها و هم آماتورها را در برمی‌گیرد، توانایی کیفی و



ایران بود. پس از جنگ تحمیلی عراق به ایران، احساس می‌شد که به مجسمه‌هایی در میدانهای شهرهای مختلف نیاز خواهد بود و در بازسازی کشور، توجه به این مهم جدی خواهد بود. برای آن که این مجسمه‌ها تحت کنترل و نظارت مشخصی درآید، با شهرداریها صحبت شد که از طریق کارشناسی، ساخت یا نظارت بر ساخت مجسمه‌ها را بر عهده گیریم. چند مجسمه، از جمله مجسمه‌ی استاد شهید مطهری در قریمان مشهد، از نخستین مجسمه‌هایی بود که کار روی آن، آغاز فعالیت رسمی انجمن بود. استاد قهاری می‌افزاید: ساخت مجسمه را به مسابقه گذاشتیم و یك هیات داوری، بهترین طرح را انتخاب کرد. البته این مجسمه، تاکنون به دلیل مضایق مادی، نصب نشده است. یکی دو کار دیگر، مثل کمپوزیسیون اسب برای شهرستان گرگان هم به مسابقه گذاشته شد که تکلیف آن هم، هنوز به طور کامل

■ ما در هنر مجسمه سازی، از خیلی از کشورها پیش هستیم و در سبك و ساخت مجسمه، دست‌آوردهایی یگانه داریم.

■ استاد آلمانی، وقتی کار مرا دید، صادقانه پرسید که آیا این دانشجو برای آموزش آمده است، یا تحصیل؟!

کارشناسی فنی و حرفه‌ای از دست می‌رود و در نتیجه ما به تشکلی حرفه‌ای برای انجمن نیاز داریم که از هنرمندان مجسمه ساز پیشکسوت و کارآزموده تشکیل شده باشد تا بتوانند معضلات انجمن را حل کنند و در یك کلام، یك گروه حرفه‌ای باید حرف آخر را بزند که ما درصدد تشکیل چنین انجمنی هستیم.

□□□

با استاد قهاری و حرفها و دردهای ناگفته اش وداع می گوییم. او در هر مجسمه، بخشی از خود را سروده است و کارهایش در حقیقت سروده‌های یك شاعر و یك عاشق است که مجنون‌وار، تن به عشق سپرده است و جان، کوچکترین ره آورد عاشق است که بر سر سنگ گذاشته است...

آنها را پاس بداریم و تا فرصت هست، در مکتبشان شاگردانی را پرورش دهیم که آنها گوهر کمیاب این عرصه‌اند!

● نگاهی به «زمان» در شعر سهراب سپهری

روزنی دارد دیوار زمان

● محمّد قاسم زاده

اشاره

نوشتهٔ زیر بی هیچ ادعایی، نگاشته شده است. بحث زمان و طرح نظریه‌های فلاسفه اسلامی و دیگر اندیشمندان در این مقال و در بضاعت این قلم نیست، بلکه باورم این است که بایی باشد تا صاحب‌نظران و استادان به بحث و بررسی زمان در شعر سهراب بپردازند.

سهراب بی کران‌ترین شاعر زمان ماست و پرداختن به شعر او هنوز هم آغاز نشده است. آیندگان خواهند آمد و دربارهٔ او خواهند نوشت.

م-ق



مفهوم زمان یکی از فکرمشغولی‌های عمیق و دیرسال انسان است. با این حال هنوز تعریف ثابتی از آن به دست نیامده و پردهٔ ابهامی رمزآمیز تیک و تاک عبورش را پوشانده است. «دانیل برتلو» شیمیدان فرانسوی می گوید:

«پیتر و پل در اتاق خوابند، پل برای قدم زدن بیرون می‌رود، در بازگشت پیتر به او می گوید: «تو یك ساعت بیرون بوده ای». پل پاسخ می دهد: «از کجا می دانی؟ تو فقط می توانی بگویی که یك ساعت در این اتاقِ خواب به سر برده ای؛ زیرا حرکتی نداشته ای. اما زمان برای کسی که حرکت می کند کمتر می گذرد. اگر من با سرعت معمولی پیاده روی حرکت می کردم، غیبت من کمتر از یك ساعت طول می کشید. اگر من با سرعت نور حرکت کرده بودم، درست در همان لحظه ای که از اینجا رفتم، باز می گشتم. اگر می توانستم با سرعتی سریع تر از نور حرکت کنم، قبل از آن که این جا را ترك کنم بدان باز می گشتم.»[1]

اکنون ما از پل می پرسیم، آیا فقط حرکت جسمانی و سرعت جابه جایی جسم است که زمان را کوتاه یا بلند می کند؟ و به جای پیتر می گوییم: «درست از زمانی که تو بیرون بودی من در تصاویر یك شعر، از این جا به فضایی در ناکجا رفتم و زمان مطرح شده در شعر، به اندازهٔ چندین سال یا قرن بود. اما این مقدار زمان را من در چند بیت طی کردم. در عین حالی که به گفتهٔ تو من یك ساعت در اتاق خواب روی تختخوابم بسر برده بودم و تو بیرون بودی.» اینك، پیتر در کدام زمان زیسته است و پل در کدام زمان؟

ادامهٔ بحث خواه ناخواه به بررسی مفهوم زمان خواهد کشید که در مجال ما نیست، اما سطور بالا بابی است که به شعر می گشاییم و از آنجا روزنی به شعر سهراب.

کلی ترین قاعدهٔ زمان در سه شکل مطرح است. زمان گذشته، حال و آینده. که در تمام آثار مکتوب و مصوّر، در ساختار آنان دخالت دارد. رمان «صد سال تنهایی» «گابریل گارسیا مارکز» یکی از زیباترین آثاری است که در چند صد صفحه، خواننده را به زندگی در یك قرن می برد و می آورد.

اما چیزی که مهم است نحوهٔ نگرش به زمان است.

در شعر سهراب اما، زمان به گونهٔ دیگری است. «گذشته» از ساده ترین تصاویر شکل می گیرد که گاه با نقبی در آن به مفهوم دیگری از زمان دست می یابیم:

«پدرم پشت دو بار آمدن چلچله ها
پدرم پشت دو برف
پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی
پدرم پشت زمانها مرده است»

پدری که در سه مصرع اول مطرح است، بی شك پدر خانوادگی سهراب است که روزگاری در کاشان می زیسته[2]. اما پدری که در مصرع چهارم آمده، پدرِ بشری نوعِ انسان است. چرا که او پشت زمانها مرده است. پشت زمانها اشاره به زمانی دور یا به عبارتی، زمانی تاریخی است، که ما در پی آن زمان و دیگر زمانها هستیم. چیزی که فراتر از طرح سه زمان اصلی است؛ زمانهایی است که از درون این سه زمان پدید می آیند و به زمان واقعی که با حرکت و نظم حیات و هستی و نظام کیهانی ارتباط دارد؛ می پیوندند و آن، زمانهای:

«زمان تاریخی ← بازگشت به کودکی بشری و سرنوشت او در طول تاریخ است.»[3]

زمان کیهانی ← توالی آهنگین روز و شب، گردش فصلها، مراوده با طبیعت، جانوران و گیاهان است.

زمان تخیّلی ← بازآفرینی و خلق فضاهای تازه و خلق مجدّد آنچه که بوده.

زمانی آرزوی ابدیت ← حسن نامیرایی و رسیدن به جاودانگی.

«زمان نیایشی ← آفرینش لحظات شفاف را سبب می شود.»

زمان بی زمانی ← از میان برداشتن زمان که فاصله است.

زمان اکنونی ← زیستن در حالت کنونی.

و ثبت زمان ← شکار لحظه و ثبت آن با حسّ از دست دادن آنچه که به دست می آید.

شعر سهراب، برخلاف شعر معاصرین یا حتی پیش از خود، ما را به زمان و مکانی دور پرتاب می کند، که به نوعی واژه ها بار این هدایت را به دوش می کشند. هر واژه یك شیء است، در عین تعلق به مکان و زمانی خاص در تاریخ. وقتی اخوان می گوید: «**پوستینی کهنه دارم از نیاکانم**» یا وقتی واژهٔ «**گرشاسب**» یا «**امشاسپندان**» را می آورد، به لحاظ وابستگی فرهنگی و محیطی و زمانی که تاریخی را پشت سر دارد؛ ما را به زمانی در گذشته پرتاب می کند که متعلق به حوزهٔ آن واژه هاست. فضایی که اخوان می سازد برخلاف سهراب ما را به سرزمین نیاکان بشری نمی برد. بلکه به خانه ای می برد که پوستینی از نیاکانش به جا مانده است و این پوستین نمی تواند به نیاکان بشری تعلق داشته باشد. زیرا پوستین نشانی است از عصر بیش تر از انسانی که نَسَبش به سفالینه ای از خاك سیلك می رسد.

اخوان ما را به دوران پهلوانی ها، مردانگی ها و قوم زیستی های وطنی می برد در حالی که سهراب، ما را به تماشای دیواری می برد که زمان، در آن روزنی بی کران دارد و چهرهٔ انسان در آن پیداست. نگاه به دیروز در شعر سهراب زمان تاریخی است و برخلاف اخوان و حتی شاملو که بیشتر دیدگاهی وطنی و سیاسی دارد (کاشفان فروتن شوکران) سهراب دیدگاهی جهانی

دارد.

سفر مرا به در باغ چند سالگی ام برد
و بار دیگر، در زیر آسمان «مزامیر»
در آن سفر که لب آب رودخانهٔ «بابل»
به هوش آمدم
نوای بربط خاموش بود
کنار راه سفر کودکان عراقی
به خط «لوح حمورابی»
نگاه می کردند
...
و در مسیر سفر راهبان پاك مسیحی
به سمت پردهٔ خاموش «ارمیای نبی»
اشاره می کردند
...
و در مسیر سفر روزنامه های جهان را
مرور می کردم.
...
حیات غفلت رنگین یك دقیقهٔ «حوا»ست.
...
من به آغاز زمین نزدیکم
نبض گلها را می گیرم
نسیم شاید برسد
به گیاهی در هند
به سفالینه ای از خاك «سیلك»

دکتر گیرشمن در جایی می گوید: «طبق تحقیقات و کشفیات به دست آمده، سیلك کاشان اولین خاستگاه بشر در روی کرهٔ خاکی است».

یکی از زمانهایی که سهراب در آن به زیستی دیگرگون می رسد، زمانی کیهانی است. زمانی است که سهراب با مُراوده با طبیعت، به نوعی همزیستی و یکی شدن با آن می رسد و چون غبار شفافی در نظم کیهانی جاری می شود. فاصله می کشند، قوائد به هم می ریزد و او چون شبنمی روشن روی علفهای تاریکی می چکد و بعد به همزمانی می رسد و ما را با هم به آنجا فرا می خواند:

من شبنم خواب آلود یك ستاره ام
که روی علف های تاریکی چکیده ام.
○
و بیا تا جایی که پَر ماه به انگشت تو هشدار دهد
و زمان روی کلوخی بنشیند با تو
○
من در این خانه به گمنامی نمناك علف نزدیکم
من صدای نفس باغچه را می شنوم
○
من به آغاز زمین نزدیکم
نبض گلها را می گیرم
آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت

سهراب از همان ابتدا در پی هماهنگی است و یک شب به «شب هم آهنگی»[1] می رسد. به آنجا که هیچ ترسی نیست، گره تاریکی باز می شود.

لبها می لرزند. شب می تپد. جنگل نفس می کشد
پروای چه داری، مرا در شب بازوانت سفر ده
...
لبان را گم کنیم، که صدا نا به هنگام است

در خواب درختان نوشیده شویم، که شکوه رویبدن درماه می گذرد
جوشش اشك هماهنگی را می شنویم و شیرهٔ گیاهان به سوی ابدیت می رود

سهپری درگذر از سرزمین ها و خاستگاه های متفاوت و پس از عبور از «آوار آفتاب» که به محراب تنهایی می رسد:

هستی بود و زمزمه ای
لب بود و نیایشی
«من» بود و «تو»یی
نماز و محرابی

به شرق اندوه رسیده و «روانه» می شود و در بودش هرچیز که به بودایی می رسد؛ در زندگی یی که چون خوابی است، روان می شود.

هر رودی دریا
هر بودی بودا شده بود

آنگاه از زیر درخت بانیان با کوزه ای تر به پیش می آید، کوزه از آب چشمهٔ خواب پر است. پیش تر می آید و هنگام که نیلوفر وا می شود، او نیز به هوشیاری بودا وار خود می رسد، سپس کوزهٔ خواب را می شکند و در ایوان تماشای دوست به تماشای حقیقت می نشیند.

باز آمدم از چشمهٔ خواب
کوزهٔ تر در دستم
مرغابی می خواندند، نیلوفر وا می شد، کوزهٔ تر بشکستم
در بستم
و در ایوان تماشای تو بنشستم.

آنگاه به «لب آب» می رسد و به گذر از رازها می پیوندد و رازها را می بیند.

زمزمه ای می مرد، بادی می رفت، رازی می برد...

«در میان دیگر شاعران، شعر سهراب، یکی از نادر اشعاری است که در عین ترکیبات واژه های روزمره، بسامد تخیل آن به اوج رسیده است. خیال انگیزی و قدرت تجسم تصویر در شعر او چنان قوی است که تا همیشه در یاد حك می شود. فضای تصاویر چنان شفاف و روشن و بکر است که درست پس از مطالعهٔ هر مصرع گویی شاهد آفرینش چیز تازه ای از هستی و این موهبتی است که سهراب ما را به آن دعوت کرده است.

حس نامیرایی و درد جاودانگی از دیرباز در جان انسان شعله می کشد. شاعران همهٔ اعصار، در اعماق روحشان، جلوهٔ چون آب گذران زندگی را حس کرده اند و از آن به تلخی نالیده اند. والاترین آرزوی بشر: عطش ابدیت، همان چیزی است که آدمیان عشق می نامند و هر کس که دیگری را دوست دارد می خواهد خود را در او ابدی کند. بی اعتباری جهان گذران و عشق، دو نوای اصیل و دلنشین از شعری راستین است. احساس بی اعتباری جهان گذران، شعلهٔ عشق را در دل ما می افروزد؛ و فقط عشق است که بر این بی اعتباری جهان گذران غلبه می کند، و زندگی را از نو سرشار می سازد و به آن ابدیت می بخشد.

لااقل اگر چنین بودی ندارد، چنین نمودی دارد. و عشق، به ویژه وقتی که با تقدیر در می افتد، ما را از شدت احساس این بی اعتباری جهان ظاهر می فرساید ولی جلوه ای از جهان دیگر به ما می نمایاند، که در آن جا تقدیر مغلوب، و آزادی حاکم است.»[5] سهپری هم به آن لحظه ای می رسد که بی اعتباری جهان ظاهر در نظرش می فرساید و جلوه ای از جهانی دیگر را می بیند.

قایقی خواهم ساخت
خواهم انداخت به آب.
دور خواهم شد از این خاك غریب
که در آن هیچ کسی نیست که در بیشهٔ عشق
قهرمانان را بیدار کند.
...
نه به آبی ها دل خواهم بست
نه به دریا ـ پریانی که سر از آب بدر می آورند
...
پشت دریاها شهری است
قایقی باید ساخت.

سهراب به زمان و مکانی دورتر از آن چه که هست می اندیشد و برای گریز از هراس تاریخی و از این احساس که در سرزمینی می زید که:

مرد آن شهر اساطیر نداشت
زن آن شهر، به سرشاری یك خوشهٔ انگور نبود
هیچ آیینه تالاری، سرخوشی ها را تکرار نکرد

پس به جهانی دیگر می رسد:

که در آن پنجره ها رو به تجلی باز است.
دست هر کودك ده سالهٔ شهر، شاخهٔ معرفتی است
مردم شهر به یك چینه چنان می نگرند
که به یك شعله، به یك خواب لطیف.

آرمان شهری، یا همان فضای دوردستی که امام جعفر صادق نیز به آن اشاره کرده است که «پشت دریاها شهری است» سهراب هم همان را می گوید. بدین سبب برای زیستن ابدی اش به شهری که می اندیشید می رود. به جایی که هیچستانش می نامد. از ما می خواهد برای دیدنش اگر می رویم، او را که در پشت هیچستان است ملاقات کنیم. بدین ترتیب، سهراب از شهر دور و از هیچستان هم دورتر می رود، دور باید شد دور

بنابراین مکان و زمانی که سهراب در آن به زیستن می رود، زمانی است که از دل هستی بیرون می کشد و به آن حیات می دهد و آن زمان و مکانی نامیراست. اما این حس نامیرایی در سهراب، نه به گونهٔ حس دیگران است که به نفی مرگ می پردازند و از آن می هراسند. بلکه در باور مرگ و ایمان به او و نیاز به او به ابدیت و نامیرایی می رسد.

و بدانیم اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می گشت

آنگاه با رد گذشتهٔ تاریخی، از هراس تاریخی می گذرد و به لمس مرگ می رسد و به رسالت بشری می اندیشد.

پشت سرنیست فضایی زنده
...
پشت سرخستگی تاریخ است
○
کار ما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.

بدین ترتیب به انسانی که از ابتدای زمین می آید، همواره پی چیزی بوده و هست و در گذر از کوچه های حادثات و زندگی و عبور از ترسها و هراسها، مرگ، جنگ، پیری... به این نتیجه می رسد که حقیقت بسی دورتر از حد توان تسخیر و تصرّف انسان است، حتی در خیال. برای همین به «شاید» می رسد، و به «آواز» حقیقت. نه به خود حقیقت، چرا؟ چون

همیشه عاشق تنهاست
و
وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌ای هست.

اکنون چه باید کرد؟ زندگی باید کرد. زمان نیایشی، یکی از درخشان‌ترین و روحانی‌ترین لحظات و زمانهاست که سهراب به رخشندگی آن می‌رسد. سهراب عارفی است که به نیایش می‌ایستد، این گونه:

من مسلمانم
قبله‌ام یك گل سرخ
جانمازم چشمه
مُهرم نور
من وضو با طپش پنجره‌ها می‌گیرم
...
من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سرگلدستهٔ سرو

در عبادتش نیز به هماهنگی رسیده است. زمان نیایش او زمان نیایش علف و موج، است. بی‌کس‌ترین لحظه. تنهاترین و شفاف‌ترین فرصت. اینجاست که عمق ستایش او در برابر «و خدایی که در این نزدیکی است» به سجده‌ای سبز می‌رسد تا حدی که:

سنگ از پشت نمازم پیداست.

و در زندگی در زمانِ خلوت نیایش که الهامات غیبی به سالك گفته می‌شود، زندگی می‌کند و در عبورش به «سمت حیات» چون رسولی به اثبات خدا می‌پردازد:

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟
می‌شنیدم که به هم می گفتند
سحر می‌داند، سحر!

و پیش از این چون پیامبران نامرسل که در طول تاریخ آمدند، به پیش می‌آید و در سایه‌گاه درختی می‌ایستد و چون استادان چینی می گوید:

هرکه با مرغ هوا دوست شود
خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود
آنکه نور را از سرانگشت زمان برچیند
می گشاید گرهٔ پنجره‌ها را با آه.

و این کار ساده نیست. تنها کسانی می توانند به این درجه برسند که در زمان نیایشی زیسته باشند. «رختها را کنده باشند»، «ساده باشند» و به آرامش شورابدی بپیوندند. «سراسر عالم به کسی اعطا می‌شود که روانی آرام دارد»[۶] و این همه تماماً در زمانی زیسته شده است که بی‌زمان بوده، تا اینکه به زمان اکنونی رسیده و در آنجا به ثبت هر عبور، پرداخته است. که در مجموع، این ثبت زمانی، برای انسان بعد از او و هم‌عصر اوست که، «حتی برگ شاخهٔ بید را نمی‌بینند» و از کنار هرچیز به سادگی می گذرد.

هیچ کس زاغچه‌ای را سر یك مزرعه جدّی نگرفت
هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود.

پس او که مسافر غریبی است، بعد از رسیدن به آرامش شور ابدی که به شفافیت آب در می‌آید، «ندای آغاز» را می‌شنود و شبانه به راه می‌افتد:

باید امشب بروم
...
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند
یك نفر باز صدا زد: سهراب!
کفشهایم کو؟

این سالك به راه افتاده «بر باغ همسفران» آنجا که تنهایی‌اش به اندازهٔ بی‌کران است می گوید:

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

آنگاه برای همیشه در «همیشه» به راه می‌افتد و در بی‌زمانی و بی‌مکانی مطلق می‌زید. عصرِ آن شب آغاز است. «چند عدد سار در حضور او از مدار حافظهٔ کاج دور می‌شوند» او می‌آید و به زن شبانهٔ موعود یا آنیما بر می‌خورد. «رابطهٔ آنیما با انسان صرفاً رابطهٔ انسان با معشوق نیست. آنیما پاره تن ماست، خواهر ماست. همان وجود ماست. آنیما روشنیِ واقع در تاریکی است»[۷]

پس هنگام که آنیما یا خواهر تکلم بدوی، حزن او را در مصب دور عبارت صاف کرد. و به قول دکتر شمیسا «به شعر مبدل کرد»[۸] او به سیالیت جاودان در لفظ، ادراك و احساس می‌رسد و به «نبض خیس صبح» که آغاز دیگری است، خروس‌خوانِ سحر دیگری است، گام می‌گذارد. او که نگاه دیروزش «روی چمن‌های بی‌تموّج ادراك» پهن شده به جایی پا می گذارد که برای رسیدن به آنجا زیسته بود. آنجایی که:

آه، در ایثار سطح‌ها چه شکوهی است
ای سرطان شریف عزلت!
سطح من ارزانی تو باد!

در «ما هیچ ما نگاه» که به «شروع لطیف» رسیده است، به نوعی تمامِ آمدنش را مرور می کند، در مکان بی‌مکانی‌اش و در زمان بی‌زمانی‌اش، که تنها به یك نگاه تبدیل شده است، به زمان پشت سرِ تاریخی نگاهی می افکند:

«آن روز
آب، چه تر بود
باد به شکل لجاجت متواری بود»
«روزی که، دانش لب آب زندگی می کرد
انسان
در تنبلی لطیف یك مرتع
با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود
در سمت پرنده فکر می کرد
...
انسان در متن عناصر می‌خوابید»
ای نگاه تحرك!
حجم انگشت تکرار
روزن التهاب مرا بست:
پیش از این در لب سیب
دست من شعله‌ور می‌شد

پیش از این یعنی:

روزگاری که انسان از اقوام یك شاخه بود»

بعد از نگاهی به دور دستی در گذشته، به آرزوها می اندیشد.

کی
انسان
مثل آواز ایثار
در کلام فضا کشف خواهد شد؟

اما این کشف برای دیگران مشکل است. و مستلزم حضور کسی است که بیاید و راه بنماید و حرفها و الفاظ جذاب به زبان آورد.

ای شروع لطیف
جای الفاظ مجذوب خالی!

پس الفاظ به کجا رفته‌اند؟ پس چرا دیگر کاری نمی کند تا الفاظ جذاب بیافرینند تا انسان «در کلام فضا کشف» شود؟ رسالت تمام است.

او که از آغاز زمین می آمد، آمد «حرفهایش را که مثل یك تکه چمن روشن بود» زد، جذب نبض زمان شد، به «ایثار سطح‌ها» رسید، اکنون می‌رود که «تا انتهای حضور» را بزید و تجربه کند. اما نه در بیداری که در خواب. و این خواب همان «زندگی خوابهاست». خوابی که نه بر اثر پرخوری بلکه خوابی است در عین هوشیاری، خوابی است در حضور او و با حضور او خوابی است بیدارتر از بیداری مادی. اما ناامید نباید شد که «جای الفاظ مجذوب خالی است» زیرا که

امشب
در یك خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد
○
راز، سر خواهد رفت
ریشهٔ زهد زمان خواهد پوسید
...
داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

بدین ترتیب، زمان که قیدی است بر رفتار آدمی خواهد پوسید و انسان خواهد توانست در همه جا زندگی کند، در تمام زمانها و مکانها. دیگر بی‌معنی خواهد بود که در اتاقی باشی و فقط به اندازهٔ یك ساعت که آنجا بودی، زیسته باشی، بلکه در زمان بی‌زمانی خواهی زیست، جایی که همه چیز به هماهنگی ازلی خود رسیده‌اند. جایی که:

داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

آنگاه فرقی نمی کند، در کاشان باشی، یا در اتاقی روی تختخواب یا در خیابان، هر کجا که باشی چه در زندگی و چه در مرگ به «تا انتها حضور» خواهی رسید جایی که راز سر می رود و معنای همه چیز آشکار خواهد شد.

امشب
ساقهٔ معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد
و بُهت پرپر خواهد شد.

و انسان از حیرت دیرین و کهن، که چون سایهٔ خوابی بر او چتر گسترده بود بیدار خواهد شد و صبح روشنی از جنس بی‌زمانی پدیدار خواهد شد.

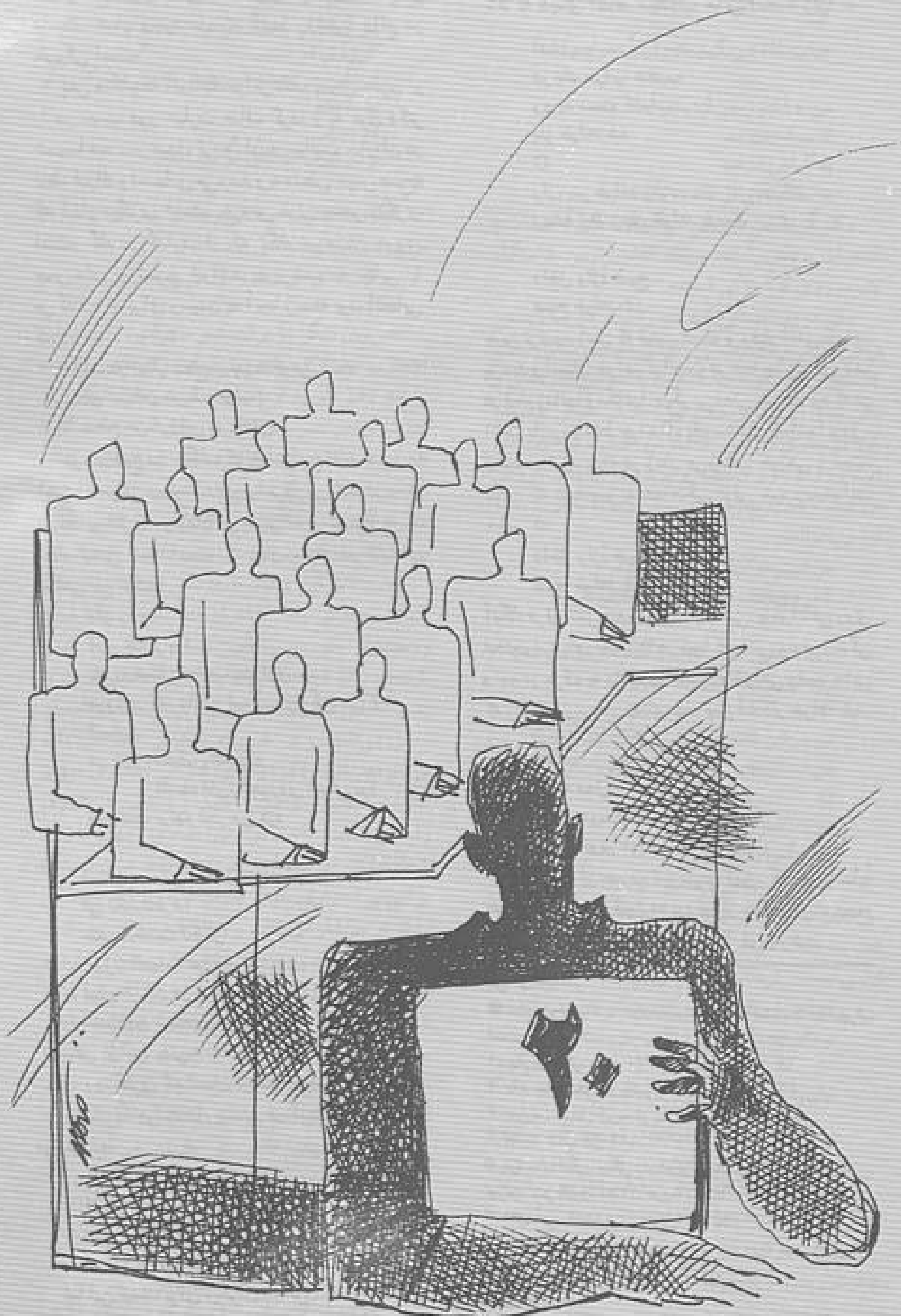
پی نوشت‌ها:

● تمام اشعاری که با حروف سیاه آمده، از هشت کتاب سهراب است.

۱. پیام یونسکو، بهمن ۱۳۷۰. مفهوم زمان ص ۱۸.
۲. باید جایی خوانده باشم.
۳. عبارات داخل گیومه از پیام یونسکو، مفهوم زمان.
۴. هشت کتاب ص ۱۸۲.
۵. درد جاودانگی، منگل داونامونو، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: نشر البرز، ۱۳۷۰، ص ۷۴ـ ۷۵.
۶. اتاق آبی، انتشارات سروش، ص ۵۵.
۷. نقد شعر سهراب سپهری، دکتر سیروس شمیسا، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۰، ص ۲۳۴.
۸. همان کتاب.

شمارهٔ بیست

● نیلوفر لاری پور



ـ شماره سیزده

صدای تیز و برنده ای داخل اتاق پیچید و زنی چادر به سر همراه با دختری دوازده سیزده ساله از جا بلند شد و از منشی دکتر سئوال کرد: «نوبت ماست؟» منشی پرسید: «شماره تون سیزده است؟» زن چادرش را زیربغلش زد و گفت: «نمی‌دونم.... دختر ببین سیزده است.» دختر بچه با سرجواب مثبت داد و بعد به دنبال زن که حتماً مادرش بود وارد اتاق دکتر شد.

به پلاك فلزی که در دستم بود نگاه کردم. روی آن، عدد بیست ـ خیلی بی‌قواره ـ حك شده بود. با انگشتهایم شمردم. هفت نفر دیگر مانده بودند تا نوبت به من برسد. هفت نفر. و بعد حساب کردم هر مریض ده دقیقه. روی هم می شود هفتاد دقیقه. هوا کم کم داشت تاریك می شد. منشی دکتر، با بی خیالی مجله ای را ورق می زد. دورتا دورم پر بود از چهره های بی حال و بی‌رمق که انگار سالهاست منتظرند. و من خیال می کردم از همه منتظرترم. ازهمه آن چهره های سفید و بی حس. انگشتهایم را که حسابی یخ کرده بود به هم گره کردم و از پنجره به بیرون خیره شدم. به حرکت آهستهٔ اتومبیلها. به آدمهای زمستانی که اینطرف و آنطرف می‌رفتند. به آسمان سرخ که بوی برف می‌داد. دلم بدجوری شور می‌زد. ایکاش می توانستم از آنجا، از آن اتاق سرد و مرده فرار کنم. ولی نه، امروز باید می فهمیدم.

ـ شماره چهارده.

بی اراده چشمهایم را چرخاندم و به صورت منشی دکتر خیره شدم. چشمهای ریز و مورب، بینی کشیده و تیز و دهانی تقریباً بدون لب با یك مشت موی پف کرده که زیر نور چراغ بالای سرش به زحمت می شد فهمید چه رنگی است. دیروز اصلا مثل امروز نبود. آنقدر دلم شور نمی‌زد. دیروز وقتی دکتر نوار قلب، جواب آزمایشها و عکسهای پدر را دید کمی فکر کرد و بعد در جواب پدر که گفت: «خوب، آقای دکتر؟» یك عالم حرف زد با هزار کلمه دست اول برای من و پدرم. بعداز آن مثل اینکه متوجه شد ما چیزی نفهمیدیم، چون از پدر پرسید: «پدرجان، چند سالته؟» پدر با همان لبخند همیشگی گفت: «شصت و هشت سال جناب دکتر». دکتر بینی‌اش را جمع کرد و در حالیکه می کوشید از کلمات پزشکی اش استفاده نکند گفت: «توی عکسها که عارضه خاصی دیده نمی‌شه، آزمایشها هم، ای بدك نیست. قلبت هم که... مثل ساعت کار می کنه.... نه، چیز مهمی نیست. نه، نه، مسئله خاصی نداره. ـ فقط ـ پدرجان برو اون پشت تا بیام یه معاینه حسابی ازت بکنم تا خیالت راحت راحت بشه». وقتی پدر به پشت پاراوان رفت آهسته به من گفت: «خانم، شما فردا، تشریف بیارید، حتماً».

ـ شماره پانزده.

برای یك لحظه به خود آمدم. نگاهم را به ساعت دیواری که درست روبرویم بود انداختم. روی ده و پنج دقیقه خوابیده بود. هوا حسابی تاریك شده بود. بخاری کوچکی که کنار پای منشی بود با شعله قرمزی می سوخت. نگاه سرگردانم روی تك تك اعضای اتاق چرخید. دیوارهای سفید و یخ بستهٔ اتاق، کف پوشهای یکی درمیان، صندلیهای مشکی. و آن دو مبل چرمی قهوه ای رنگ درست زیر ساعت دیواری همانجایی، که دیروز من و پدرم نشسته بودیم. پدر، با آن موهای یك دست سفید. با آن چشمهای مهربان. با آن دستهای خسته که دستهٔ عصارا محکم گرفته بود. با لبخندی دوست داشتنی و همیشگی. سرش را آرام کنار گوشم آورد و پرسید: «شیرین، بابا، تو هیچی از این عکسها و آزمایشها نفهمیدی؟»

ـ نه، اینکار دکتره، نه من.

ـ پس واسه چی دوازده سال درس خوندی که دیپلم بگیری، بابا؟

ـ دیپلم گرفتم، دکتر که نشدم. حالا هم اگه یه کم دیگه صبر کنی حتماً می‌ریم پیش آقای دکتر و اون بهت می گه که چیزی نیست.

ـ چه می‌دونم بابا.

بعد زیرلب برای خودش شعر خواند و با انگشتهای لاغر و ضعیفش روی پایش آرام ضرب گرفت. چقدر دوستش داشتم. او همه چیز من بود.

ـ شماره شانزده.

پیرزنی هن هن کنان، در حالیکه به بازوی مرد جوانی تکیه کرده بود وارد اتاق دکتر شد. کنار دراتاق دکتر، دختری درچهارچوب قاب، انگشت اشاره اش را به نشانه سکوت روی بینی‌اش گذاشته بود. چه چشمهای روشنی داشت. مثل چشمهای پدر. دیروز برای اولین بار متوجه رنگ چشمهایش شدم. وقتی منتظر ماشین بودیم. روشن و شفاف بودند. با خنده پرسیدم: «بابا چرا رنگ چشمهای من به روشنی چشمهای شما نیست؟» پدر خندید. با چشمهایش خندید و گفت: «ای بابا، رنگ چشمهای تو که قشنگتره.»

ـ نه چشمهای شما معلوم نیست چه رنگیه، خاکستریه؟ قهوه‌ای روشنه؟ عسلیه؟ پشمیه؟ اصلاً هیچکدوم اینها نیست.

ـ چه حرفایی می‌زنی امروز. این رنگ چشم مال پیریه بابا. منم جوون که بودم چشام رنگ چشمهای تو بود. حالا این رنگی شده. انشاءالله تو هم پیرمی شی و. چشمات همین رنگی می شه، خوبه؟

ـ من دوست دارم الان چشمام این رنگی باشه

ـ چی‌می گی امروز دختر؟ به جای این حرفا یه‌ماشین بگیر، زود برسیم به دکتر تا خیالمون راحت بشه

ـ منکه خیالم راحت راحته. شما حالتون خوب خوبه و می‌خواین صدسال دیگه با ما زندگی کنین. رنگ چشمهاتون هم باید هرسال قشنگتر از سال پیش بشه.

می‌دانستم که خیالم راحت نیست و دلم بیشتر از همیشه شور می‌زند

ـ شماره هفده.

باز با انگشت حساب کردم. سه نفر مانده بود به من. هر نفر ده دقیقه. نیم ساعت دیگر می‌توانستم از دکتر بپرسم که چرا می‌خواست مرا تنها ببیند. نیم ساعت دیگر یعنی ساعت.... به ساعت دیواری نگاه کردم. روی ده و پنج دقیقه خوابیده بود. به شماره‌ام خیره شدم. تا به حال آنقدر از نمره بیست بدم نیامده بود. سرم را به دیوار تکیه دادم و چشمهایم را بستم.

دیروز عصر وقتی به خانه رفتم تا پدر را به مطب دکتر بیاورم سجاده اش را پهن کرده بود و رو به قبله نشسته بود و به آسمان نگاه می کرد.

ـ قبول باشه پدر.

برگشت، مرا که دید مژه‌های خیسش را با دست پاك کرد و گفت: «شیرین، بابا، تورو دعا می کردم»

ـ خوب کاری می کردی بابا، خواستی خودت رو هم دعا کنی تا حالت زودتر خوب بشه

ـ نه، تو واجب‌تری، تاکی می‌خوای به پای من بسوزی؟

ـ این حرفا کدومه؟ سوختن یعنی چی؟ نکنه از من خسته شدین؟ آره؟

ـ نه به جون بابا، نه، ولی آخه توهم باید بری سراغ زندگی خودت. تو هم باید سروسامون بگیری، مثل خواهرای دیگه‌ات.

ـ من دوست دارم پیش شما باشم.

ـ نه، باباجون، تو باید قول بدی که شوهر کنی. دلت شور منو هم نزنه. من تنها نمی‌مونم یه روزمیام پیش تو. یه روز پیش خواهرات. تنها نمی‌مونم.

ـ شما حالت خوب خوب که شد. منهم شوهر می کنم. حالا هم تا دیر نشده بلند شوراه بیفت که بریم.

پدر بلند شد رویش را به طرف پنجره برگرداند و گفت: «به خاك مادرت قسم راضی نیستم تو به پای من بسوزی. راضی نیستم بخاطر من از همه چی بگذری. به خدا راست می گم»

کنارش رفتم و صورت خیس و مهربانش را بوسیدم.

ـ شماره هجده.

دلم لرزید. یعنی دکتر چه می خواست بگوید. چرا دیروز نگفت. چرا همان موقع که پدر پشت پاراوان بود چیزی نگفت. عقربه‌های این ساعت هم که حرکت نمی کند. دراطرافم چهره‌های مات و منجمد و چشمهای منتظر زیادی نشسته اند. پدر هم حتما الان، در خانه، منتظر من است تا مثل هرشب که از سرکار برمی گشتم با هم شام بخوریم. پدر، پدر، اگر می‌دانستی چقدر دوستت دارم. دکتر که گفت همه چیز طبیعی است. دکتر که گفت عارضه خّاصی وجود ندارد. دکتر که گفت قلب پدر مثل ساعت کار می کند. پس دیگر چه؟ از جان من چه می‌خواست؟ چرا باید مرا تنها ببیند؟

اصلاً من که مریض نیستم چرا باید مثل بقیه نمره بگیرم؟ اینرا از منشی دکتر هم پرسیدم و او در جوابم گفت، بالاخره با دکتر کار دارید یا نه؟

ـ چرا ولی برای....

ـ همه اینجا با دکتر کار دارند پس لطفاً بفرمایید و منتظر بنشینید

چه انتظار تلخی. یخ کرده بودم. همه جا یخ بسته بود. دیوارها. صندلیها. شیشه‌های بخار گرفته پنجره. آدمهای دوروبرم. حتی شعله قرمز بخاری کنار پای منشی.

ـ شماره نوزده.

سروصدایی از کنار میز منشی بلند شد و تمام چشمهای منتظر به آن طرف خیره شدند. زن و مردی با صدای بلند با منشی دکتر بگومگو می کردند.

ـ نمیشه خانم

ـ بچه داره می‌میره، غش کرده.

ـ باید بشینین تا نوبتتون بشه.

ـ این بچه اگه مردچی؟ کی جواب می‌ده؟

ـ به من چه ربطی داره؟

ـ پس به کی ربط داره؟

ـ اینجا همه منتظرن، اصلاً ببینین کسی حاضره نوبتشو به شما بده؟

زن سرش را به طرف جمعیت برگرداند. چشمهای درشت با گونه های سرخ. روسریش را به زیر گلویش سنجاق کرده بود. روی دست مردی که همراهش بود کودکی سه ـ چهارساله بی‌حال افتاده بودو از دهانش کف سفیدرنگی بیرون زده بود.

ـ ترا بخدا، بچه‌ام غش کرده، داره می‌میره....

سرها یکی یکی به زیر افتاد و نگاهها خیره شد به کف پوشهای یکی درمیان اتاق انتظار.

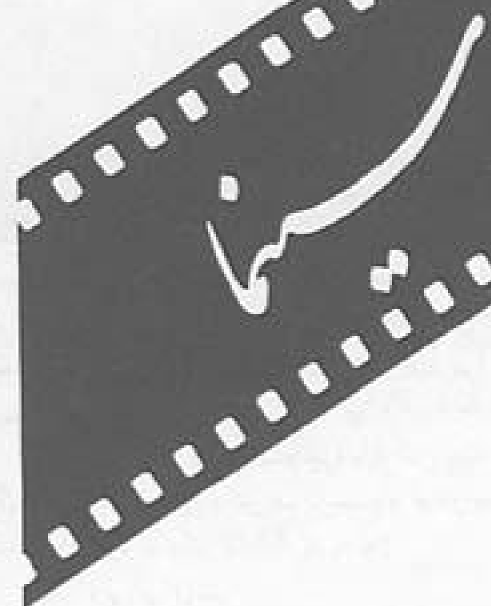
ـ خدا اجرتون بده. ثواب داره. این بچه مریضه، غشیه. باید زود دکتر ببیندش

ـ بفرمایید خانم. به جای من برین تو

و پلاکی را که رویش شماره بیست حك شده بود به دستش دادم. نگاهها یکی یکی از کف پوشها جدا شد و به چهره من دوخته شد. زن با بغض گفت: الهی خیراز جوونیت ببینی. الهی روز بدنبینی دختر. نفس عمیقی کشیدم و به پلاك فلزی جدیدی که منشی دکتر به دستم داد نگاه کردم. بیست و هفت. از پنجره به خیابان خیره شدم. برف آرام و یکریز می‌بارید. سرم را به دیوار تکیه دادم و چشمهایم را بستم. صدای تیز و برنده ای در اتاق پیچید

ـ شماره بیست.





مایک نیکولز؛ تواناتر از آغاز

■ ترجمه و گردآوری: وصال روحانی

هنگامی که مایک نیکولز دومین فیلم خود را با نام آشنای گراجوئیت (فارغ التحصیل) کارگردانی کرد، فقط ۳۶ سال داشت که عموماً برای فیلمسازان، سن بالایی محسوب نمی‌شود. او به خاطر انجام درخشان این کار، جایزه اسکار بهترین کارگردان سال (۱۹۶۸) را از آن خود کرد، هر چند «گراجوئیت» بهترین فیلم آن سال شناخته نشد. شهرتی که ساختن این فیلم نصیب او کرد، وی را به فوق ستارهٔ کارگردانان نورس هالیوود بدل ساخت. اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ را سپری می‌کردیم و این زمانی بود که تغییرات اجتماعی بزرگی چه در صنعت فیلمسازی و چه در جهان خارج از آن حادث می‌شد. نیکولز از شهرت سریعاً بدست آمده و انتظارات فراوانی که از او می‌رفت ناراضی بود. امروز در بهار سال ۱۹۹۲، او در هیات کارگردانی میانسال و درحالی که هنوز یك فیلمساز ردهٔ اول محسوب می‌شود، حضور خود را حالتی معمولی بخشیده و از انظار خبرسازان بدور می‌ماند. همواره او را کارگردانی بزرگ برای گرفتن بازیهایی عالی از هنرپیشگان توصیف کرده‌اند و وی را راهبر درجه یك بازیگران لقب داده‌اند، اما در نقطه‌ای مقابل، راجع به استعدادهای تصویری و توانایی‌هایی که در خلق صحنه‌ها دارد، کمتر صحبت شده است. امروز پس از گذشت سه دهه از کار او و درحالی که «دربارهٔ هنری»، آخرین کار او ـ عرضه شده در اواسط تابستان ۱۹۹۱ـ سر و صدای زیادی براه انداخته است، کمتر در این باره بحث صورت می‌گیرد که او از تواناترین فیلمسازان زمان است.

خلق تئاتر و نمایشنامه

کارنامه‌ی فعالیت‌های او در سینما چشم‌انداز است، چرا که باید در نظر گرفت دست کم ۵۰ درصد انرژی خود را مصروف خلق تئاترها و نمایشنامه‌هایی موفق و پر سر و صدا کرده و به این سبب، بسیاری از اوقات خود را بدور از سینما گذرانده است. در این شرایط دشوار، آمار کار و فعالیت او در سینما، گسترده به نظر می‌رسد. از ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۳ بدلیل همین گرفتاری در تئاتر و پرداختن به امور نمایشنامه‌های پر تعدادی که زیر نظر او به صحنه می‌رفت، نیکولز حتی یك فیلم بلند سینمایی نساخت و تنها اثر سینمایی او طی این ۸ سال، فیلمی بود با نام «گیلدا لایو»، محصول سال ۱۹۸۰ که از یك کنسرت زنده‌ی موسیقی برداشته شده و تنظیم شده بود. جالب تر این که او اولین فیلمش را که اثر بسیار مشهور و تایید شده‌ای است و نام آن «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟» است به سال ۱۹۶۶ ساخت و چهارده سال بعد از آن، در اجرای تئاتری آن که کمپانی ادوارد آلبی روی صحنه برد، او در نقش یکی از بازیگران نمایش به صحنه آمد و در کنار یار و همکار قدیمی اش «ایلین می»، در این نمایشنامه نقش‌آفرینی کرد. با این حساب، او شاید تنها کارگردان هالیوود باشد که در اجرای تئاتری فیلمی ساخته‌ی خودش، سالها بعد باز به میدان آمده است. به این ترتیب، یك ربع قرن کار نیکولز با فعالیت‌های مستمر و پر بار همراه بوده است. دوره‌ی آغازین کار او همزمان با ساختن فیلمهای کلاسیك سبك سیاه و سفید به قصد احیای سنت‌های دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بود. در آن زمان، چنین آثاری را نشانه‌ی تثبیت پرستیژ هالیوود می‌دانستند. نیکولز این ایام خاص را پشت سر نهاد و سپس شیوه‌های نوین طراحی صحنه در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ را نیز تجربه کرد و از آزادی مفرط بوجود آمده در این ایام، بهره‌ها جست. آنگاه در دهه ۱۹۸۰، از خوابی ۸ ساله بیرون آمد و با چهره‌ای کاملاً خصوصی‌تر و با تعقیب اهدافی کاملاً شخصی‌تر، از نو گام به عرصه نهاد. کارهای جدید او، صدایی خاص تر داشتند و ویژه‌ی خود او بودند و از افکار درونی او سخن می‌گفتند و

انگار او به صداهای بیرون بی توجه بود. سادگی این کارها، بازگشت فیلسوف مابانه‌ی او به ریشه‌های کلاسیك کار فیلمسازی و تعقیب اهداف والای یك فیلمساز را، پس از اینکه بحران ایام اولیه‌ی کار را پشت سر می نهد، نوید می داد.

گرایش های اروپاییان

نیکولز متولد آلمان است و نه فقط به این دلیل که به سبب چگونگی کار و فعالیت‌اش، به کارگردانی مشهور شده که گرایش های فیلمسازان اروپایی دارد و فکرش مانند فکر آنهاست. تردیدی نیست که هنر مدرن اروپا، در او بیشتر تاثیر گذار بوده است تا بر سایر فیلمسازان مطرح آمریکا در چهار دهه اخیر. نیکولز از همان آغاز کارش، سبك خاصی را که نشانه‌هایی روشن و وسیع از سینمای موج نو اروپا با خود دارد، به نمایش نهاده است. او خلاقیت و احساسات صرف بازیگرانش را با دقت و استحکام فیلمنامه هایش در هم می آمیزد و معجونی از هنر اروپا و آمریکا را در عرصه‌ی فیلمسازی عرضه می‌دارد. به رغم تمام این اوصاف، نیکولز از درس خوانده‌های کلاسیك هنرپیشگی و فیلمسازی در خود آمریکا نیز هست. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، او همراه با «لی استراسبرگ» هنرپیشه قدیمی و صاحب سبك، درس تئاتر و سینما را خواند و اندك زمانی بعد، با ایلین می یك زوج هنری ساخت که در کارهای تئاتری متعددی شرکت می جستند. استعداد او در کارهای دراماتیك در همین مقطع ساخته و پرداخته شد. نیکولز و می، بر اثر سالها ممارست و تمرین مشترك و کار توامان بر روی صحنه، به مدارجی چشم‌افسا از مهارت رسیده بودند و بخصوص کار فی البداهه‌ی آنها در تئاتر شهره‌ی خاص و عام بود. مثلاً آنها بر صحنه ظاهر می‌شدند و از حضار می خواستند که دیالوگ اول یك نمایشنامه را برای آنها بخوانند و کلام صحنه‌ی آخرین آن را نیز بر زبان آورند و بگویند کار دلخواهشان از تنسی ویلیامز است یا یوجین اونیل و یا ویلیام شکسپیر.

جملات یك تئاتر

وقتی این نشانه‌های کوتاه به آنها داده می‌شد، نیکولز و می از بند اول تا بند آخر نمایشنامه را به اجرا درمی‌آوردند و گاه مجلات یك تئاتر را در پی دیالوگ نمایشنامه‌ای دیگر می‌آوردند. آنها حتی حین انجام این کار، با یکدیگر مشورت نیز نمی کردند و از سر تا ته

□ مایك نیکولز در چهارمین دهه‌ی کار خود، تواناتر از هر زمانی نشان می دهد

□ نیکولز فیلمسازی است که برغم نبوغ وخبرسازی اولیه، به آرامی پخته شد

□ «سیلك وود»، نشانه‌ی بدل شدن نیکولز به فیلمسازی برجسته بود، در آن سال (۱۹۸۳) هفده سال از ارائه‌ی نخستین فیلم وی می گذشت

نمایشنامه های مورد نظر را با حالتی سرخوش و شاد می خواندند و پیش می‌رفتند. امروز نیکولز خسته تر و گرفتارتر از آن است که بتواند با ایلین می چنین اوصافی را زنده کند، بخصوص که کار فیلمسازی اش را نیز با شدت وحدت احیا کرده است، اما آن پس زمینه‌ی قوی تئاتری به خلق ذهنی بیدار در او یاری رسانده است و اثر این ذهن در صحنه‌هایی که او در فیلم‌هایش عرضه می‌دارد، هویداست. حقیقت این است که نیکولز بیشتر به این دلیل به تئاتر پناه برد که بار توقعات را بر دوشهای خود، خارج از حد تحمل می‌یافت. پس از موفقیت شگرف دو کار اول او ـ «چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟» و «گراجوئیت» ـ وی را امید بزرگ کارگردانان آمریکا نامیده و نابغه‌ای جدید خطابش کرده بودند. اما «کچ ۲۲» که در سال ۱۹۷۰ عرضه شد و «آگاهی جسم» که به سال ۱۹۷۱ با بازی جك نیکولسون، کندیس برگن، آن مارگرت، آرت گارفانکل و کارول کین ارائه شد، ارزشهای هنری او را فزونی نبخشید. «روز دولفین» اثر بعدی او که متعلق به سال ۱۹۷۳ است، کوچکتر از آن بود که چیزی به او اضافه کند. اما «بخت» (fortune) که به سال ۱۹۷۵ با بازی جك نیکولسون، وارن بیتی و استاکارد چانینگ ساخته شد، ویژگی‌هایی بارز داشت. کسی نمی‌دانست در سیما و حرکات دو گانگستری که کاراکترهای مرکزی فیلم بودند ـ با بازی نیکولسون و بیتی ـ چه چیزی را بجوید. آیا آنها جدی‌اند یا شوخی می‌کنند؟ آیا واقعاً آنها گانگسترند؟



فضایی گیرا

ارتباط خاص این دو با هم، فضایی گیرا به «بخت» می بخشید. کاراکتر وارن بیتی جدی و عاقل بود و کاراکتر جك نیکولسون بر خلاف همیشه‌ی او، سرزنده و الکی‌خوش. سفر آنها به شهری دیگر و تلاش نافرجام برای از بین بردن کاراکتر استاکارد چانینگ، دختری که با آنها همسفر بوده است و موزیك درخشان فیلم، نیکولز را استاد مسلم قصه‌پردازی توصیف می کرد. نیکولز پس از پایان این فیلم، مدتی طولانی از فیلم و سینما کنار کشید. ولی بجای اینکه استراحت کند، دهها کار تئاتری را از آن پس بر روی صحنه برد. تمام فکر و ذهن او را ساختن نمایشنامه‌های موردنظرش اشغال می کرد. با این حساب، بازگشت او با فیلم درخشان «سیلك وود» Silkwood به عرصه‌ی سینما در ماه نوامبر سال ۱۹۸۳، بهترین خبری بود که دوستداران سینمای اصیل می توانستند انتظارش را داشته باشند. «سیلك وود» با بازی فوق عالی مریل استریپ، داستان حقیقی زنی است که در اوایل دهه ۱۹۷۰ در یك کارخانه تولید ادوات هسته‌ای کار می کند و پس از مدتی کوتاه دچار بیماریهای ناشی از تابش اشعه رادیواکتیو می شود. این زن که «کارن سیلك وود» نامیده می شود پس از کسب اطمینان از خطری که کل کارمندان این کارخانه را تهدید می کند، به گفتگو با روزنامه‌ها و حضور در مجامعی که به قصد محکوم کردن فعالیت‌های هسته‌ای برپا می شود، مبادرت می‌ورزد اما روزی در یك سانحه‌ی مشکوك اتومبیل‌رانی کشته می شود. نیکولز با ساختن درخشان قصه‌ی زندگی کارن سیلك وود، مؤثرترین بازگشت را به عالم سینما داشت و فیلم و خود او و «مریل استریپ» کاندیدای دریافت جوایز اسکار شدند.

تنش های زندگی

اثر بعدی او با نام «دلسوخته» که باز مریل استریپ پرقدرت را در کنار «جك نیکولسون» و «جف دانیلز» به بازی می گرفت، داستان تنش‌های زندگی دو نویسنده‌ی روزنامه و کتاب بود. این فیلم که در اواخر تابستان سال ۱۹۸۶ عرضه شد، براساس کتابی که «نورا افرون» با همین نام نوشته بود، ساخته شد. سپس نوبت به دو کار جدید نیکولز طی سال ۱۹۸۸ رسید. اولی «بیلاکسی بلوز» بود که در ماه مارس این سال عرضه شد و «ماتیو برادریك» و «پنه لوپ آن میلر» در آن بازی داشتند، و پس از آن، در ماه دسامبر، فیلم «دختر شاغل» ارائه شد که «ملانی گریفیث»، «جوان کوزاك»، «سیگورنی ویور» و «هریسون فورد» در آن ایفای نقش می کردند. در این میان، «دختر شاغل» با طبیعت و بافت عالی و نمای کاملاً هالیوودی‌اش، فروشی هنگفت داشت و قصه‌ی تلاش یك کارمند ساده‌ی زن را به قصد بالا رفتن از پله‌های ترقی در نظام کار شرکتهای تجاری و تبلیغاتی نشان می‌داد. نیکولز در اواخر تابستان ۱۹۹۰، با فیلم «کارت پستال‌هایی از لبه» باز به عرصه‌ی رقابت آمد. این سومین مرتبه‌ی همکاری او با مریل استریپ هنرپیشه پرقدرت امروز جهان بود و قصه‌ی فیلم، برداشتی مستقیم از زندگی کاری فیشر هنرپیشه معروف سری فیلم‌های سه‌گانه «استار وارز» Star wars بحساب می آمد. فیشر پس از



موفقیت عظیم اولیه، در دام اعتیاد به الکل و قرص های مخدر افتاد و به همین سبب طی پنج سال از دهه ۱۹۸۰، بدور از فعالیت های عمده و موفق در سینما بود. کاری فیشر کتاب «کارت پستال هایی از لبه» را در سال ۱۹۸۸ به بازار عرضه داشت و در آن، بطور مستقیم و غیرمستقیم از دردهای زندگی توأم با اعتیادش و برخورد با مادر هنرپیشه اش (او فرزند دبی رینولدز هنرپیشه مشهور فیلم های اجتماعی کمدی سه دهه ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است) سخن راند. فیلم عالی نیکولز، بازتاب سینمایی این کتاب است و نقش های دیگر آن را شرلی مك لین، آنت بنینگ، جین هاکمن و دنیس کوید بازی می کنند.

پس از یك سال کار

سرانجام نوبت به «در باره‌ی هنری» رسید که پس از یك سال کار و مطالعه، در اواخر تابستان ۱۹۹۱ عرضه شد. «در باره‌ی هنری»، داستان زندگی یك حقوقدان و وکیل است که زندگی کاملاً موفقی دارد اما در یك سانحه نفس گیر، ضربه مغزی شدیدی را متحمل می شود و بر اثر آن دچار فراموشی می شود. هریسون فورد که نقش این مرد را بازی می کند باید بکوشد خود را با زندگی قدیمی اش که هیچ چیز آنرا در ذهن ندارد، وفق دهد و خود را در قالبی قرار دهد که بیشتر به آسانی از آن وی بود. ساختن قالب آدمهای قدیمی و جدید، امری است که نیکولز طی سالها کار حرفه‌ای، با قدرت به آن پرداخته است و هرگاه که با وی صحبتی انجام می‌پذیرد، او با آرامش از شکل گیری شخصیت‌های مورد نظرش سخن می راند. او در باره‌ی «کارت پستال هایی از لبه» که مهر تأیید مجدد و بزرگی بر ارزشهای وی بعنوان یك کارگردان مقتدر و فیلمساز صاحب قوه‌ی خلاقیت زد، می گوید: «کارت پستال هایی از لبه» در باره‌ی نکات متنوعی است که در نگاه اول، یك چیز بنظر می آیند و با نگاه دقیق تر مشخص می شود که چیز دیگری هستند. از دیدگاهی، مانند کار سینما است و مانند ساختن یك فیلم است. بیهوده نیست که گرداگرد چند کاراکتر سینمایی می گردد. عده‌ای سینما را هنر گول زدن تماشاگر می‌دانند. بنظر این عده، حلقه‌ها و نوارهای فیلم، قطعاتی مرده و بی ارتباط هستند که هنرمندی با تام کارگردان آنها را به هم پیوند می‌دهد و به موضوعی که در خیال دارد، جان می بخشند.

عکس العمل مردم

البته این حسابها یك طرف ماجرا است و عکس العملی که مردم به فیلم نشان می‌دهند طرف بزرگتر و مهمتر ماجرا است. وقتی قطعات را به شکل دلخواهتان سوار کردید و ادیت نهایی صورت گرفت، فیلم را در تالاری ۵۰۰ نفری مقابل تماشاگران قرار می‌دهید و آن وقت در واکنش بیننده ها متوجه می شوید که فیلم زنده است یا مرده. اگر زندگی را در آن یافتید می‌توانید کارهایی کنید مانند افزودن بخشی از صحنه های کنار مانده و حذف برخی صحنه های دیگر- تا نشاط بیشتری را به آن ببخشید و اگر مرده بود، هیچ کاری نمی توانید با آن انجام دهید، مگر آنکه فیلم را از نو بشکافید و بازسازی اساسی روی آن صورت دهید. اما ظاهر امر، در هر حال همان است که گفتم. قطعاتی نوار که درون خود جان ندارند و پیوسته باید در پی ردیف کردن آنها باشید. پس از انتخاب صحنه‌های مورد نظر، باید صداگذاری و موزیك گذاری را روی آن انجام دهید. درست است که زندگی سینمایی دست مایه‌ی کار در فیلم «کارت پستال هایی از لبه» است اما هنوز معتقدم بهترین دست‌مایه برای هر فیلمی، خود زندگی و سوژه‌ی سلوك و تحرك است. هرچه باشد زندگی بهترین چیزی است که همه‌ی ما صاحب آن هستیم.

> ◻ از آغاز کار نیکولز، او را سینماگری شبیه به کارگردانان موج نو اروپا توصیف می کردند
> ◻ «درباره‌ی هنری»، آخرین ساخته‌ی نیکولز، درباره‌ی بازسازی زندگی و نگاهی به وضع سلوك است.

عادتی جدید

مایك نیکولز، آشکارا در دوره‌ی جدید کارش که از «سیلك وود» و از ۱۹۸۳ به بعد آغاز شد. این عادت جدید را از خود نشان داد، که تصمیم گیری در مورد صحت یا سقم بعضی ماجراهای مطروحه در قصه اش را به بیننده ها بسپرد. به همین دلیل، برخی صحنه های، فیلمهای او اسرارآمیز است و پاسخ نکات و ابهامات موجود در آن، توسط خود کاراکترها داده نمی شود. مثلاً در نمایی از فیلم «سیلك وود»، وقتی کاراکترهای مریل استریپ، «شر» و کورت راسل سوار بر هواپیما راهی شهری دیگر هستند تا با مقامات مسئول در باره‌ی خطرات هسته‌ای موجود در مؤسسه‌ی محل کارشان صحبت کنند. استریپ از شر می‌پرسد که آیا به مسئولان مؤسسه چیزی راجع به تلاش خود برای جمع آوری مدارکی علیه آنان گفته است یا نه و هر چند شر پاسخ منفی می‌دهد، اما حرکات و نوع نگاه او خلاف این را می گوید. نمای مربوطه در همین جا خاتمه می یابد بدون اینکه صریحاً مشخص شود که کاراکتر شر این کار را انجام داده است یا نه. بعلاوه «دلسوخته» نیز مملو از این گونه صحنه‌ها است. خود نیکولز در باره‌ی تدوین این صحنه‌های دوپهلو و دومنظوره و مبهم می گوید: در آغاز کارم در سینما، به خاطر تجربیاتم در اجتماع، چندان به مردم اعتماد نمی کردم. اما امروز که سالهایی متمادی گذشته است به مردم اعتماد یافته‌ام و آنها را دوست دارم و در بسیاری از موارد، کاملا به اطرافیانم اعتماد می کنم. یك وجه مشخصه‌ی این تغییر بینش این است که درمی‌یابید تصمیم‌گیری سریع در باره‌ی مردم کاری صحیح نیست. در فیلم معروف «داستان فیلادلفیا» (ساخته‌ی جورج کیوکر و محصول ۱۹۴۰) نمایی وجود دارد که طی آن از زبان یکی از کاراکترهای اصلی این جمله نقل می‌شود: زمان شناخت و تصمیم گیری در مورد مردم، نه الان است و نه هیچ وقت. براستی این کار امکان‌پذیر نیست. هنگامی که به شاگردانم درس هنرپیشگی و بازیگری می‌دهم، همیشه به این نکته اشاره می‌کنم. به آنها می گویم تکلیف‌تان را با کاراکتری که دارید بازی می کنید، یکطرفه نکنید. همه‌ی آنچه را که کاراکتر دارد، عرضه نکنید، چون همیشه برای مردم، کسانی که بخشی از شخصیت خود را هنوز عرضه نداشته‌اند، جالب ترند تا کسانی که تکلیف‌شان از همه بابت روشن شده است. مهمترین چیز در هر کاراکتری، چه توصیف شده در فیلمنامه و چه تشریح شده در یك تئاتر، این است که تعجب برانگیز و انجام دهنده‌ی کاری غیرمنتظره باشد. مردم نباید از قبل تمام حرکات او را حدس بزنند، چون در این صورت دیگر چیز جالبی پیرامون او نمی‌ماند. مثل شیئی می‌ماند که همه‌ی توانایی‌ها و وظایفش از قبل در یك بروشور نوشته شده و به اطلاع مصرف کننده‌ها رسیده باشد.

تغییر کاراکتر

همان‌طور که پیشتر آمد، مایك نیکولز مانند بسیاری از کارگردانان بزرگ دیگر، با کار بازیگری وارد عرصه‌ی سینما شد و بعداً به تدریج کسوت فیلمسازی را به تن کرد. نیکولز درباره‌ی

این تغییر کاراکتر می گوید: از همان اولین مرتبه‌ای که مشغول کارگردانی یك اثر تئاتری - «پابرهنه در پارك» - شدم فهمیدم که تازه سر جای اصلی ام قرار گرفته ام. بسیار زود حس کردم که باید یك پدر باشم تا یك فرزند. برای من بزرگترین شادی کارگردان بودن این است که مدتی مدید، مثلاً یك سال و یا بیش از آن را صرف آزمودن کار و سبك و سنگین کردن ان می کنم. فیلمنامه را بررسی می کنید، نکات ناراضی کننده‌ی آنرا حذف می کنید و بخش‌هایی دیگر را جانشین آن می کنید. باید از هزار محل که به درد سوژه و فیلمبرداری می خورند دیدن کنید و با هزار هنرپیشه که به قصه‌ی مورد نظر می خورند، دیدار کنید. پس از این همه بررسی، آنچه را که در ذهن دارید، با ادوات مختلف سر صحنه خالی می کنید و صبر پیشه می کنید تا ببینید چه حاصل می آید. اینکه هر روز به سر صحنه بیایید و منتظر بمانید تا ببینید حاصل کار چه می شود، بزرگترین جنبه‌ی ارضا کننده در کار فیلمسازی است. همیشه با اطمینان نمی توان گفت که فلان صحنه و یا فلان نوع بازیگری خوب از آب در می آید، چرا که احتمالاً سالهای مدیدی این کار انجام شده و درون آدم از ذخایر تهی شده است. فقط می توان امید بست که دفعه بعد هم، کار خوب از آب درآید.

آشوب در زمان فیلمبرداری

نیکولز در مصاحبه‌ای به سال ۱۹۶۹ راجع به آشوبی که طی فیلمبرداری رخ می‌دهد و صحنه‌ها و محل‌های فیلمبرداری را به مکان‌هایی ناراضی کننده بدل می سازد، سخن رانده و گفته بود که به همین سبب عاشق پایان کار، یعنی زمان رجوع به اتاق ادیت است و آرامش این کار را دوست می‌دارد. اما امروز در بهار سال ۱۹۹۲، نیکولز عقیده‌ای کاملاً متفاوت را ابراز می‌دارد و می گوید که عاشق فیلمبرداری و کار در صحنه است، حتی اگر ماهها طول بکشد و تفاوت حاصله از کجا پدید آمده است؟ نیکولز می گوید: خوب، من به مدت ۸ سال (از ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۳) هیچ فیلمی نساختم، برنامه ام از اول این نبود که ۸ سال هیچ فیلمی نسازم و از قضا این طور شد. نمی توانستم سوژه‌ای بیابم که واقعاً خواهان برگرداندن آن به فیلم باشم. پروژه‌هایی را در دست می گرفتم و تا مراحل اولیه‌ی کار آن به پیش می رفتم اما بعداً آنها را به زمین می نهادم. قصه‌هایی را آماده می کردم، اما بعداً از روی آنها فیلم بر نمی‌داشتم. مسئولیت‌هایی را برای ساختن فیلم بعهده می گرفتم، اما در دراز مدت از آنها شانه خالی می کردم. به مردم می گفتند که می ترسم، اما حقیقت این است که چیزی را که بتوان آن را فیلمی خوب نامید، پیدا نمی کردم.

درباره‌ی یك بیداری

تا این که زمان ساخت فیلم سرنوشت ساز «سیلك وود» رسید. این فیلم، خود در باره‌ی یك بیداری بود و حس می کردم که برای خود من نیز در هیات یك فیلمساز و کارگردان، حکم بیداری را دارد. بخشی بزرگ از این احساس، به دلیل همکاری با مریل استریپ که از پرقدرت ترین بازیگران زمان است، ایجاد شد. همین که او روی صحنه می آمد، برای من تولدی تازه بود. مثل یك بچه می ماند. مثل اینکه با خود

□ نیکولز به سادگی قصه معتقد است، اما طراحی صحنه را برای رساندن منظور، الزامی می داند.

□ پس از عرضه‌ی فیلم «بخت»، نیکولز ۸ سال از سینما گریزان بود، تا این که «سیلك وود» به او فرصت بازیابی آرامش روحی را داد

می گفت باز باید کار بازیگری را امروز با موفقیت به انجام رساند. آن همه هنرپیشه و بازیگر دیده بودم که با حرفه اشان و با مساله‌ی بازیگری، برخوردی دردناك داشتند و از این کار بدشان می آمد(!) و آن را مخل آسایش خود می دانستند، در نقطه‌ی مقابل آنها، مریل استریپ بزرگ را پیش روی خود می دیدم که عاشق کار خود، یعنی بازیگری بود و هیچگاه هم فراموش نمی کرد که این عشق را دارد. همین احساس او بود که مرا بکلی تحت تاثیر قرار داد و از من آدمی نو ساخت. به واقع همین ایده و طرز نگرش او بود که مرا در مسیری دیگر قرار داد. من هم بر اثر دیدن عشق مریل استریپ به کارش، سرخوش و سبك بال شدم. به حدی که کورت راسل - هنرپیشه مرد اول فیلم - روزی از من پرسید که آیا همیشه طی فیلمبرداری این قدر خوشحال و راضی‌ام؟ که در پاسخ به او گفتم: خیر، این احساس تازه پدید آمده است. پس از تکمیل فیلم بعدی ام - «دلسوخته» - شش ماه مریض شدم و دور و بر فیلم و سینما نگشتم. اما به سرعت احساس کردم که بهترین کار و دوا برای من، بازگشت به عالم فیلمسازی است. به این دلیل بود که قصه‌ی «بیلاکسی بلوز» را در دست گرفتم. هر روز به سر صحنه‌ی این فیلم می‌رفتم و چه با احساس خوش و چه بدون آن، می‌دانستم چه باید انجام دهم. این ایام، پایان یافتن هراس من از کار روی صحنه و فیلمبرداری بود. به آرامی اوقاتم را روی صحنه با خوشی سپری می کردم. با هنرپیشه‌ها گفتگو می کردم و پیشنهادهایی به آنها می‌دادم و تکنیك صرف را به کناری نهاده و رفتارهای موردنظر را از آنها طلب می کردم.

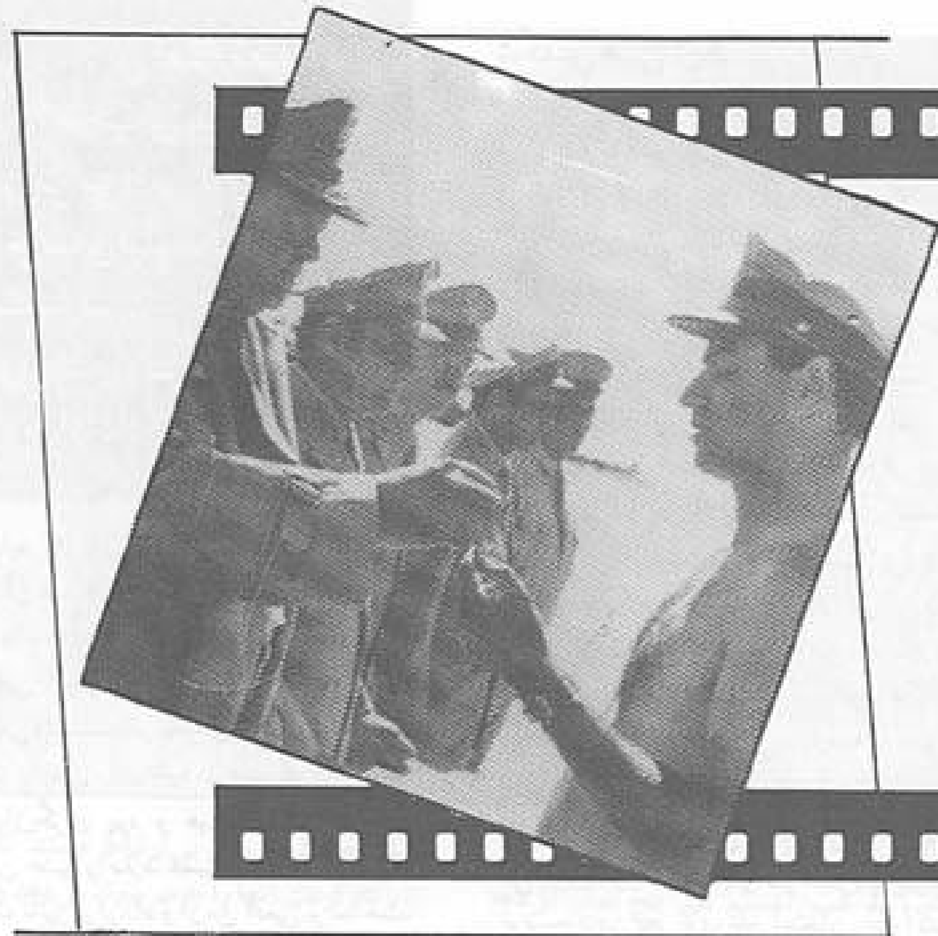


شگفتی هایی زیاد

نوع صحنه‌پردازی‌های مایك نیکولز همواره بحث‌ها و شگفتی‌های زیادی را برانگیخته و تحسین بسیاری از کارشناسان را موجب شده است. جایی که او دوربین را برای فیلمبرداری می گذارد و زاویه‌ای که برای استقرار در مقابل و یا کار هنرپیشه‌ها برمی گزیند، با بسیاری از معیارهای دیروز و امروز هالیوود و با آنچه استانداردهای فیلمسازی در این شهر به حساب می‌آید، بکلی تفاوت دارد. در «سیلك‌وود»، سکانسی وجود دارد که طی آن، کاراکتر مریل استریپ پس از پشت سر نهادن* امتحانات رادیو اکتیویته و پاك شدن از اشعه‌ی تابش بر روی خود، به خانه باز می گردد و آنجا باز با کاراکتر کورت راسل که برروی مبل نشسته است دیدار می کند. دوربین نیکولز، راسل را در جلو زمینه‌ی تصویر قرار داد و همان جا حفظ می کند و استریپ در پس زمینه‌ی تصویر برروی صندلی نشسته و در حال اندیشیدن و حرف زدن با راسل است. سکانس بیش از دو دقیقه به طول می انجامد و با اینکه کاراکتر استریپ پیوسته در حال توضیح دادن تجربه‌ی تلخ امتحان رادیواکتیویته شدن به کاراکتر راسل است، دوربین از جای خود تکان نمی خورد و نیکولز فقط یك بار، یك کلوزآپ از صورت استریپ به بیننده‌ها می‌دهد. نیکولز درباره‌ی این صحنه‌ی خاص می گوید: کاراکتر کارن سیلك‌وود - با بازی مریل استریپ - پس از تکمیل امتحانات رادیو اکتیویته، باید حالت روحی بسیار بدی را به نمایش می نهاد و به این جهت لازم بود که از همگان دوری می کرد. کاراکتر کورت راسل باید نسبت به این مساله بی‌توجهی نشان می‌داد و احساسات متضاد این دو، این حالت و نمای مربوطه را پدید آورد. این سکانس محبوب من در سیلك‌وود است چرا که احساسات روحی دو کاراکتر از سه کاراکتر اصلی را در گرماگرم شکل گیری بحران می نمایاند.

هر یك از حرفها

هیچیك از این دو علاقه‌ای به صحبت کردن در باره‌ی آنچه روی داده است نشان نمی‌دهند، اما در هر یك از حرفها و کارهایشان، نشانی از اتفاقات رخ داده دیده می شود. از همان آغاز تصمیم گرفتم که دوربین را در اتاقی که کاراکتر کورت راسل در آن مستقر است قرار دهم و در اتاق مجاور را که استریپ در آن نشسته است، باز بگذارم و سکانس را از همان جا بگیرم. ایده آل من این است که بازیگران در ایفای نقش شان، کوشش افراطی فیزیکی و روحی نداشته باشند و صحنه، خودش با مقتضیات و حرکات آرام و حساب شده‌ی بازیگران شکل بگیرد. در نمای دیگری از «سیلك‌وود»، آنجا که کاراکتر «گریك تی‌نلسون» (در نقش مدیر بخش لابراتوار موسسه) در حال توضیح دادن روند کارها به کاراکتر مریل استریپ است و در حال حرف زدن او را به داخل سرسرا هدایت می کند. روال کار را طوری تعقیب کردم که بیننده‌ها به فوریت از طرز تفکر و برنامه‌ریزی هر دو کاراکتر مطلع شوند. کاراکتر استریپ فقط علاقمند به کشف حقایقی است که درون لابراتوار می گذرد، ولی کاراکتر گریك تی. نلسون فقط می‌خواهد او را در دام بیندازد.



پس از شنیدن خبر

تکنیک فیلمبرداری فیلمهای مایک نیکولز هم به جای خود حرف و حدیث فراوانی دارد. در بسیاری از فیلمهای او، شاهد اجرای روش «زوم. این» و «زوم. آوت» بر روی تصاویر مورد نظر هستیم. در آخرین دقیقه‌ی فیلم «دختر شاغل» نیکولز تصویری «زوم. آوت» از اداره‌ی محل کار جوانی کوزاك را می گیرد که پس از شنیدن خبر ارتقای دوستش ـ با بازی ملانی گریفیث ـ از فرط شادی به هوا می‌پرد، دوربین نیکولز تصویری از تمامی ساختمان محل کار جوان کوزاك را با میزها و کامپیوترهای فراوان و کارمندان زنی که تمام بخش را به تسخیر خود درآورده‌اند نشان می‌دهد و سپس اداره‌ی ملانی گریفیث در حالیکه او پشت میز ریاست نشسته، فرا روی بینندگان می آید. دوربین نیکولز عقب‌تر می‌آید و تمام ساختمان اداره را و اتاقی را که گریفیث در آن نشسته، به تصویر می‌کشد. نیکولز می‌گوید: به اعتقاد من، اتفاقات ذکر شده در سناریو باید آن قدر قوی و روی ذهن بیننده‌ها تأثیرگذار باشد که آنها را به سمت خود بکشد، نه این که تکنیك کار روی صحنه و روش فیلمبرداری، آنها را جذب صحنه کند. به هر حال یك نما و یك شات، هرگز به تنهایی جلب کننده‌ی نظرها نیست، چرا که باید اتفاق مورد بحث هم جذاب باشد. و وقتی قصه‌ی فیلم قوی باشد و همه را به سوی خود بکشد، انگار که دیگر تکنیکی وجود ندارد. اما چون در زمان انجام کار، معیار صحیحی در دست نیست که فیلمساز بفهمد کدام سبك کار مثمر ثمر بوده است، باید از روش های مورد نظرش منجمله زوم این و زوم اوت بهره گیرد و بعداً هنگام ادیت نهایی، دریابد که کدامین، بیشترین اثر را دارند. بعضی‌ها می گویند که در فیلمهای اولیه‌ی من، تکنیك و بکارگیری سبك‌های خاص فیلمبرداری، جای اندیشه و نشاط را در صحنه گرفته بود و بجای اینکه صحنه زنده باشد، تکنیکی و صاحب سبك بود.

بیشترین حد حیات

امّا امروز که به بعضی کارهای سابقم نگاه می کنم، می بینم که صحنه های پر زرق و برق و تکنیکی آن، بیشترین حد حیات و سرزندگی را دارند. مثلا در «گراجوئیت»، نماهایی وجود دارند که سعی کرده بودم از نظر تکنیك، بسیار تابناك باشند و همین صحنه‌ها امروز بنظرم زنده‌تر از بقیه‌ی بخش‌ها می آیند. زمانی که یك فیلمساز، جوان است و شهرت دارد، سعی می‌کند بیشتر خودنمایی کند و کارهایش بیشتر جنبه‌ی جلب کردن نظر مردم را دارد. دلیل اینکه هیچکس نمی‌تواند عیناً صحنه‌هایی مانند پلانهای آلفرد هیچکاك را بگیرد این نیست که این نماها بسیار پیچیده‌اند. اتفاقاً بسیار هم ساده‌اند اما دلیل ناکامی بقیه‌ی کارگردانان به هنگام تقلید کردن از کار وی این است که احساس خوش و نشاط او را هنگامی که آن صحنه‌های ساده را می گرفت ندارند.

وقتی فیلم «غریبه‌هایی در یك قطار» را ببینید و بخصوص روی سکانس‌های مربوط به بازی تنیس و یا صحنه‌ی قتل دقیق شوید درمی‌یابید که هیچکاك تا چه حد از گرفتن این تصاویر لذت می‌برده است و چقدر از این بابت خوش بوده است.

درمعرض احساسات

پس از موفقیت عظیم تجاری فیلم «دختر شاغل» و سر و صدای فراوانی که فیلم بیوگرافی‌وار «کارت پستال‌هایی از لبه» بپا کرد، انتظار می‌رفت فیلم «درباره‌ی هنری»، نیکولز را در معرض احساسات و برداشت‌های عمومی تازه‌ای قرار دهد و بهر روی موفقیت این فیلم نزد عموم، برای راضی کردن این کارگردان زبردست، اهمیتی اساسی می‌یافت. اما ببینیم قصه‌ی کامل این آخرین ساخته‌ی نیکولز چیست. از زبان خود نیکولز می شنویم که:... «درباره‌ی هنری»، قصه‌ی بازسازی و رسیدن به آرامش روحی است. درباره‌ی بررسی سرنوشت خود است. مثل این می‌ماند که شانس به کسی بدهید تا زندگی خود را بررسی کند و به سادگی به آن بنگرد. می خواهم بگویم که پی آمدهای یك فاجعه، همیشه بد نیست و یك رخداد بدمی‌تواند ثمرات نیکویی هم داشته باشد. زیرا یك اتفاق تلخ، می تواند مقدمه‌ی ساختن یك زندگی جدید باشد. ماجرای فیلم این است که یك وکیل دعاوی بسیار زبر و زرنگ و موفق و خودخواه، و بهره‌طلب نیویورکی ـ با بازی هریسون فورد ـ که صاحب همسری کامل ـ با بازی آنت بنینگ ـ و دختری جذاب ـ با بازی سیکی آلن ـ است، طی حادثه‌ای، ضربه‌ای به مغزش وارد می‌شود و براثرآن، بسیاری از توانایی‌ها و مهارتهای خود و تمامی حافظه اش را از کف می‌دهد. کسی که به کمك اومی‌شتابد، فیزیوتراپیست سیاهپوستی ـ با بازی بیل نان ـ است که زندگی اش را مصروف احیای مجدد توان این وکیل می کند و در نهایت به نزدیکترین دوست او بدل می شود.

نشانه‌هایی از گذشته

به این ترتیب، پس از مدتی این وکیل به نزد خانواده اش که هیچکدام ازآنها را به خاطر نمی‌آورد، بازمی‌گردد و به زندگی‌اش با آنها ادامه می‌دهد. اما وقتی نشانه‌هایی از آنچه را که قبلاً بود در آنجا کشف می کند و از شیوه‌ی سابق سلوك خود آگاه می‌شود، احساس رضایت نمی کند و کوشش خود را در این راه مبذول می‌دارد که درآن نهادها و طرز فکر و شیوه‌ی عمل تغییراتی اساسی بدهد. اما مسأله این است که نوشتن فیلمنامه‌ای درباره‌ی کاراکتری اصلی که مطلقاً هیچ حافظه‌ای ندارد، بسیار دشوار است و اصولاً مبنای دید و تصمیم‌گیری درمورد چنین شخصیتی چیست؟ چگونه می توان از دیدگاه او چیزی نوشت؟ نیکولز در این باره می گوید: برای اینکه از این نکات سردرآوریم تحقیقاتی درباره‌ی کسانی که دچار ضربه مغزی و فراموشی می شوند، انجام دادیم. البته درمورد افراد مختلف مبتلا به این عارضه، تفاوت‌هایی آشکار دیده می شود و موارد فرق می‌کند. اما یك نکته‌ی مشترك در تمام آنها این است که پس از اتمام بحران و خاتمه‌ی دوران نقاهت، کاراکتر اصلی آن فرد، بدون گرایش‌های اکتسابی اش، به نوع اولیه‌ی آن به زندگی باز می گردد. در واقع خطوط تشکیل دهنده‌ی کاراکتر یك فرد چنان در بخش آسیب ندیده‌ی مغز او حکاکی شده است که آن فرد حتی در صورت دسترسی نیافتن به خاطرات زندگی فراموش شده اش، با همان حالات و عکس‌العمل‌های سابق به زندگی بازمی‌گردد. مردمی که دچار این سوانح می شوند به صورت فردی جدید به زندگی بازنمی گردند بلکه به صورت همان آدم گذشته، امابا ذهنی پاك از رخدادهای گذشته رجعت می کنند. درمورد کاراکتر هنری در این فیلم، باید بگویم که او بصورت شخصی ساده‌تر به زندگی باز می گردد و از این پس احتیاجاتی ساده‌تر دارد و فاقد آن حس و کشش فراوان سابق به کسب موفقیت و آز و حرص برای کنترل زندگی دیگران است. خصوصیاتی که پس از آن سانحه داشت.

کسب شانسی مجدد

یك سئوال مطرح این است که چرا نیکولز به سمت ساختن فیلمی با این سوژه کشیده شد؟ او در پاسخ می‌گوید: من ایده‌ی کسب یك شانس مجدد به قصد ساختن زندگی جدید را دوست می‌دارم. اصولاً ایده‌ی بازسازی زندگی را بسار می‌پسندم چون اگر بهرحال چشمی بازداشته باشیم همواره چنین موقعیتی را پیش روی خود خواهیم دید. بسیاری از افراد وقتی پابه میانسالی می‌گذارند زندگی خود را از نو می‌سازند. پیش از آن، احساس‌شان این است که به آنها ظلم شده، ولی با مسن شدن و فهمیدن احساسی که والدین‌شان نسبت به آنها داشتند و دارند با زندگی و همه کس و همه چیز صلح می‌کنند و دیدی تازه می‌یابند. بیشتر کسانی که زندگی شیرینی یافته‌اند، آنهایی هستند که رخدادهای تلخ در زندگی گذشته‌اشان را فراموش کرده‌اند و سعی کرده‌اند به آدمی که در نظرشان دلخواه است بدل شوند. ایده‌ی من این است که باید در مقطعی از زندگی‌تان، حتماً ملایم شوید وگرنه کارتان زار خواهد بود. یك نکته‌ی دیگر این است که ایده‌ی نگرش جهان بصورت تازه، در فیلم «بزرگ» Big که تابستان ۱۹۸۸ به کارگردانی پنی‌مارشال و بازی تام هنکز عرضه شدنیز وجود داشت و درابتدا ساختن این فیلم را به نیکولز پیشنهاد کرده بودند. نیکولز در این مورد می‌گوید: بله به من چنین پیشنهادی را دادند اما نتوانستم راهم را درون این پروژه، آن طور که پنی‌مارشال طریقش را یافت، پیدا کنم. پنی‌مارشال و تام‌هنکز، ایده‌های لازم را در مورد مردی که بظاهر بزرگسال است اما درباطن و دردرون بچه‌ای بیش نیست یافتند و طرز نگرش او را برای مردمی که بزرگسال هستند ترسیم کردند.

طرز نگرش

به هر حال فیلم «درباره‌ی هنری»، همین طرز نگرش رانشان می‌دهد اما موضوع، سیاهتر و روابط تاریك‌تر و بسیار جدی‌تر از آنی است که در فیلم «بزرگ» دیدیم. من به موضوعات روحی، به فوریت علاقه نشان نمی‌دهم. فیلمهایی را که چنین نمی‌دارند، می‌بینم، اما در کل، هروقت نتوانم سوژه‌ای را با خود زندگی قیاس کنم و ارتباط دهم، احساس ناراحتی می‌کنم. اما اهداف نیکولز برای دستیابی به ایده‌الهایی تازه و شیوه‌ها و نمادهایی مدرن طی فیلم «درباره‌ی هنری» کدامها بوده است؟ خود او می‌گوید: پیش از شروع فیلمبرداری، با کارگردان هنری، مدیر فیلمبرداری و طراح لباس‌ها - به نام «آن روت» - گفتگوهایی داشتم. به آنها راجع به تغییراتی که در دید کاراکتر هنری، بدلیل آن تصادف و ضربه مغزی روی داده، نکاتی را گوشزد کردم تا زاویه‌ی نگرش خود را به شکلی درست تعیین کنند. هنری کاراکتری است که مانند بچه‌ای تازه به دنیا آمده، به جمع افراد ثروتمند در نیویورك بازمی گردد. او ظاهراً زندگی آنها و نکات پیرامون خودرا برای اولین بار می‌بیند. پس لازم است نوع زرق و برق لباسها و نوع فیلمبرداری و طراحی صحنه واجد نکاتی باشد که دید تازه و غریبه‌ی او را برساند. در شروع فیلم «بی‌گناه» لوکینو ویسکونتی - سینماگر مطرح ایتالیایی - نمایی عالی وجوددارد. فیلم با اجرای یك کنسرت موسیقی در خانه‌ی یکی از اعیان شهر رم شروع می‌شود. افراد ثروتمند برای شنیدن کنسرت اجتماع کرده‌اند و طی سه چهار دقیقه اول، ویسکونتی فقط تصاویری از چهره‌ی آنها برمی‌دارد بدون اینکه این کاراکترها حرکتی کنند. آنها فقط دارند به موزیك گوش می‌کنند. وچون ویسکونتی در طراحی صحنه استاد بود، مثل این می‌ماند که ما تماشاگران فیلم، از سیاره‌ای دیگر به کره زمین آمده‌ایم و داریم این مردمان را که برای ما عجیب و تازه هستند نگاه می‌کنیم و باخود می‌گوئیم: به آرایش‌شان نگاه کن، به صورت‌هاشان و لباس‌هایی که به تن دارند. من هم می‌خواستم پس از بازگشت دادن هنری به آپارتمان و اداره‌اش در نیویورك، همین عامل تعجب و تازگی را که اوحس می‌کرد، پیرامونش و برای بیننده‌ها خلق کنم. هدف کلی من این است که نما و صحنه را تا می‌توانیم سرراست‌تر و ساده‌تر کنیم. راهش این است که پیوسته با مدیر فیلمبرداری حرف بزنیم. اورا سر صحنه و در محل‌های فیلمبرداری ببریم و ایده‌هایمان را مستقیماً به او منتقل کنیم. باید حد و حصرها را کنار گذاشت. بیایید بدنبال قصه‌نویس ساده برویم. فضا را خوب بسازیم تا منظور را خوب برساند. باید آنچه را که کاراکترها حس می‌کنند با طراحی عالی صحنه و فیلمبرداری بجا فراهم آورد. اما مهمتر از آن، باید یك قصه‌گوی خوب بود. قصه‌ی ساده این است: کاراکتری را داریم که به کاری مشغول است. براثر حادثه‌ای می‌میرد. زن محبوب او نیز دق می‌کند و جان می‌سپارد. قصه همین است، به همین سادگی.

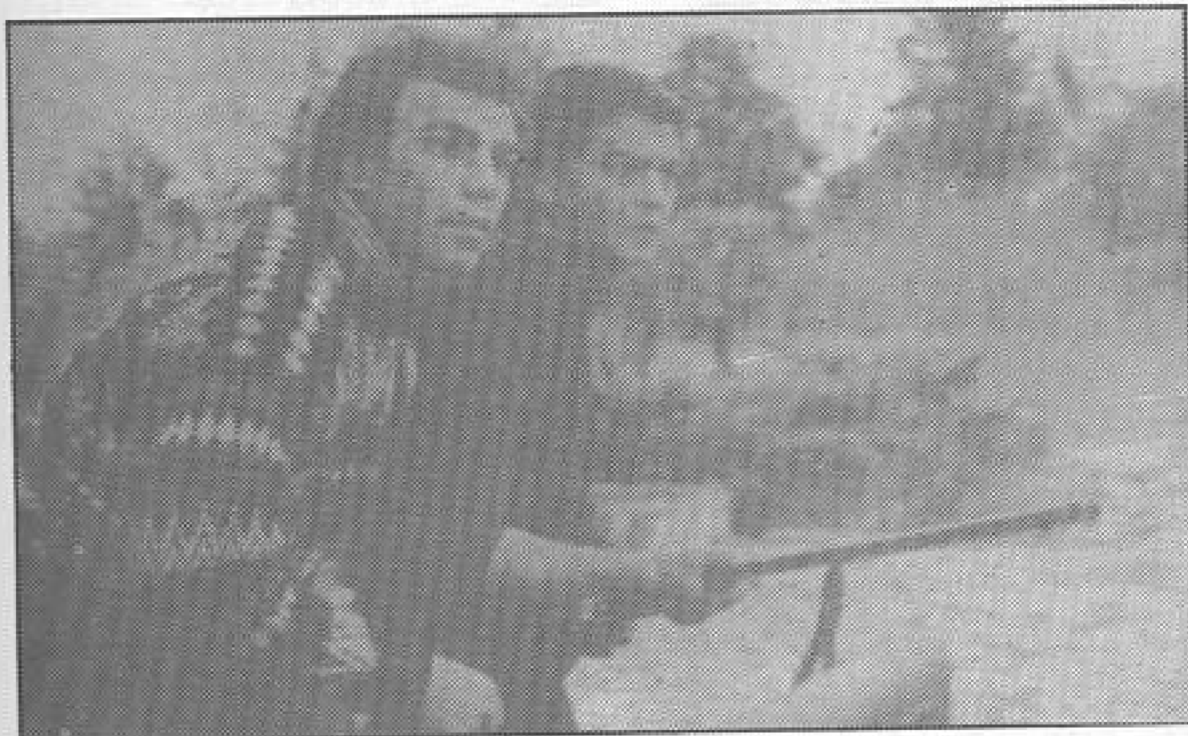
روال قصه گویی نیکولز

اما سینمادوستان و سینماگران عالم ایمان دارند که روال قصه‌گویی مایك نیکولز به همین ساده‌گویی نیست. قریب به ۲۶ سال حضور مستمر در حرفه کارگردانی فیلم و بیش از ۳۵ سال حضور دائمی در صحنه‌ی بازیگری و فیلمسازی و تدوین نمایشنامه‌ها، از نیکولز مردی متبحر و توانا در ارائه‌ی نظراتش اما هنرمندی پیچیده ساخته است. اگر «دختر شاغل» را سرراست‌ترین و ساده‌ترین سوژه‌ی کار او پس از بازگشت مجددش بینگاریم، مجبور به افزودن این نکته هستیم که هیچیك از کارهای دیگر او از سال ۱۹۸۳ به بعد ساده و بدون مفاهیم جنبی نیستند. او به سینماگری می‌ماند که به آهستگی پخته می‌شود. هرچند ایده‌ی اولیه درباره‌ی او این بود که از آغاز جوانی، نبوغ سینماگران موج نو و فهیم اروپایی را نشان می‌دهد، اما حقیقت این است که نیکولز با «سیلك‌وود» به تکامل رسید و این قریب به ۱۷ سال پس از عرضه‌ی اولین فیلمش بود. مفاهیم دوگانه و تعقیب استعاره‌های سینمایی و ساختن فیلمی درون یك فیلم دیگر، در «بیلاکسی بلوز» و «کارت پستال‌هایی از لبه» تبلوری بیشتر یافت و امروز «درباره هنری» بیش از آنکه تعقیب قصه‌ی زندگی مردی میانسال باشد که تولدی دوباره می‌یابد کنکاش در اندیشه‌های غریب کارگردانی است که میانسالی را نیزپشت سر نهاده، به مرز پیری می‌رسد. بزرگترین خوشحالی برای سینماروهای عالم این است که نیکولز حالا بیش از هر زمانی به بازنگری اندیشه‌های سینمایی خود دلبستگی نشان می‌دهد و این به آن معناست که او یقیناً دوری طولانی مدت دیگری از سینما نخواهد داشت و آثار بعدی او به آرامی و احتمالاً با کیفیتی بازهم بهتر از راه خواهند رسید.

■ «کارت پستال هایی از لبه»، قصه‌ای سینمایی و فیلمی درون یك فیلم دیگر است؛ هنرپیشه‌ای سقوط کرده با ایده‌الهای خود می‌جنگد

■ نیکولز فیلم را مجموعه‌ای از نوارهای مرده می‌داند و می‌گوید که وظیفه‌ی یك فیلمساز، جان بخشیدن به این قطعات مرده است

نقد فیلم



● نقدی بر «مردی در آینه»

مردی در آینهٔ فیلمهای گذشته اش

■ شهرام خرازی ها

سناریست، طراح صحنه و لباس، کارگردان: ساموئل خاچیکیان / فیلمبردار: کمال مطیعی / موسیقی متن: فریبرز لاچینی / بازیگران: مهشید افشارزاده، کاظم افرندنیا، رضا رویگری و... / ۹۴ دقیقه

وقتی در پایان فیلم «دلهره» (ساموئل خاچیکیان ـ ۱۳۴۱) بعد از ۱۲۰ دقیقه ایجاد کلنجار ذهنی برای بیننده و خلق یك ماجرای پیچیدهٔ پلیسی، همه چیز برملا می شود و گره از معماهای فیلم گشوده می شود، تماشاچی غافلگیر شده و حتی ترغیب می شود تا دوباره فیلم را از اول تماشا کند؛ حداقل این بار با این دید که راز تمامی ماجراها را می داند و دیگر از کارگردان یك گام عقب تر نیست. در «دلهره» به قدری گره افکنی و گره گشایی معقول، منطقی و جذاب است که ناخودآگاه تحسین بیننده را برمی انگیزد. داستان فیلم به هیچ عنوان قابل پیش بینی نیست، موضوع لو نمی رود، همهٔ حوادث دلیل و برهانی منطقی دارند. لحظه به لحظه مخاطب وارد دالان تاریکی می شود که انتهایش روشنایی است، اما برای رسیدن به پایان راه، ناگزیر است که ۲ ساعت زمان فیلم را تحمل کند، بی هیچ دلزدگی و بی حوصلگی. ساخت سینمایی «دلهره» به گونه ای است که بیننده نمی تواند چشم از تصویر بردارد، چرا که چند دقیقه ای غفلت از پی گیری فیلم باعث از دست دادن روند کلی آن می شود. «دلهره» محصول سال ۱۳۴۱ است و «مردی در آینه»، تولید ۱۳۷۲. خالق «دلهره»، این بار قهرمان فیلمش را به داخل آینهٔ آثار پیشینش می برد، اما همانگونه که تصویر منعکس در آینه وجود مطلقی به خودی خود ندارد و تمام هستی اش را از صاحبش وام می گیرد، «مردی در آینه» هم در ردهٔ فیلم های بسیار پرکشش «خاچیکیان» آنچنان که انتظار می رود به حساب نمی آید و در واقع، وجود خود را از فیلم های دههٔ چهل سازنده اش وام می گیرد. «مردی در آینه» در واقع لحاف چل تکه ای است که از کنار هم قرار دادن تکه های مختلف آثار پیشین سازنده اش دوخته شده است؛ کولاژی از گذشته.

تم زنده ای که به دلایل مختلف مرده تصور می شده و حالا مثلاً از جهان مردگان بازگشته، در «دلهره»، «سرسام»، چند فیلم دیگر «خاچیکیان» و در آثار شاخص پلیسی سینما و ادبیات جهان، بارها و بارها مورد استفاده قرار گرفته است. بی شك نمایش این تم تکراری وامدار تنوع و خلاقیت است، نه تکرار

مکررات ولو دادن موضوع و بی ثباتی در اصل و فرع داستان.

این را قبول کنیم که ساخت و ساز فیلمنامه و پرداخت سینمایی این آخرین ساختهٔ «خاچیکیان» بی اختیار ما را ناگزیر از مقایسه‌اش با همتاهای دهه چهل می کند و به هیچ وجه نمی توان «مردی در آینه» را فیلمی مستقل از زمان دانست که به گذشته ها ربطی نداشته باشد.

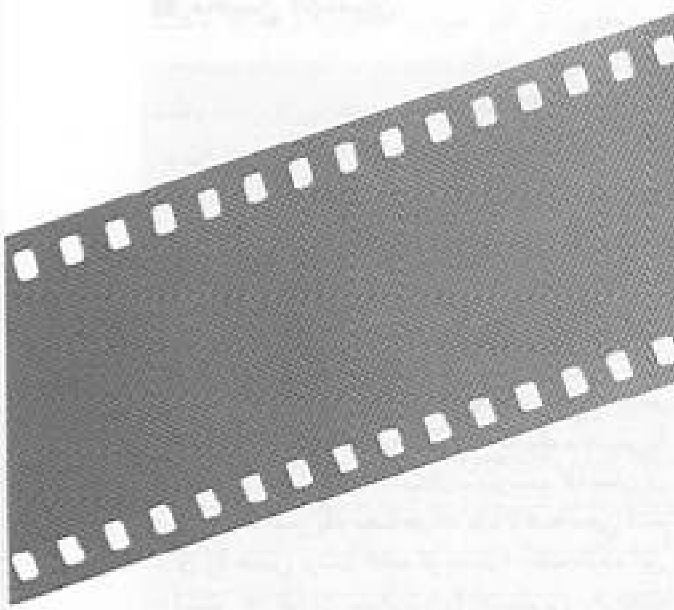
در تك تك آثار «خاچیکیان» [دههٔ ۴۰ و ۵۰] چه پلیسی ـ جنایی، چه ملودرام، هرگز به بیننده اختیار حدس زدن پایان فیلم و جلوتر بودن از ماجراها داده نمی شود و شاید راز موفقیت و جذابیت این آثار همین نکته باشد. هر لحظه از فیلم های «خاچیکیان» سرشار است از ضربه‌های عاطفی و بهت‌انگیز غیر مترقبه. ساختار فیلم‌های او از الگویی مشابه داستان‌های پلیسی «آگاتاکریستی» تبعیت می کند: معرفی آدم ها / جنایت وقوع یافته با انگیزه‌های نهانش / گره گشایی تدریجی / منحرف کردن حوادث مخاطب به پرسوناژهایی که ظاهراً بیش از همه باید مورد شك و تردید واقع شوند / معرفی فرددیگری که اصلا در مظان اتهام مخاطب تصور نمی شده به عنوان گنهکار اصلی و بالاخره برملا شدن اسرار ماجراها به شکلی منطقی، قابل قبول و خدشه ناپذیر.

اما آیا «مردی در آینه» اینچنین است؟ مسلماً نه! فیلم اصلاً بی زمان و مکان است. نه به زمان حاضر (دههٔ ۷۰ـ۶۰) پیوند می‌خورد و نه مکانش به خطهٔ مشخصی، چرا که داستان فیلم می‌توانست در هر کشور و مکان دیگری هم اتفاق بیفتد و در هر زمان ممکن مثلاً به جای دههٔ معاصر در دههٔ ۳۰ یا ۵۰. «مردی در آینه» اصلا قائم بر یك هویت زمانی ـ مکانی صرف نیست و مدام از جذابیت مثلا رازگونگی و جنایی بودن ظاهری‌اش خرج می کند.

آدمها درحال و هوای دههٔ ۴۰ پرسه می زنند. اسامی شخصیت ها دقیقاً همان نام هایی هستند که در فیلم ها و رمان‌های آن دوران، مُد بودند: از جمله درخود فیلم‌های «خاچیکیان»: پروین (شب نشینی در جهنم) / امیر (اضطراب، فریاد نیمه شب) / قباد و برزو (در فیلم‌ها و داستان‌های عشایری) و... طرز ژست گرفتن، ادا کردن کلمات، نحوه زد و خوردها و اولتیماتوم دادن‌ها، فیگور گرفتن موقع بیان یك نکته مهم نیز اینچنین هستند و البته بسیار نزدیك به سینمای غرب. حتی نحوه به انجام رساندن جنایت هم، قدیمی و کهنه شده است. دستکاری ترمز اتومبیل و پرت کردن آن به دره [یعنی واقعاً هیچ راه دیگری وجود نداشت؟] حال اگر از همهٔ اینها هم بگذریم و آنها را نوعی ادای دین «خاچیکیان» به ساخته‌های دیرینش محسوب کنیم، نمی‌توانیم از بقیهٔ ضعف‌های فیلم به راحتی چشم‌پوشی کنیم. روزگاری «خاچیکیان» به اجرای متناسب نورپردازی و بهره‌گیری درست از رنگ و سایه‌روشن معروف بود، اما در «مردی در آینه» هیچیك از این تمهیدات در بطن فیلم جا نیفتاده‌اند. منابع نوری ناهماهنگ، زوم‌های مکرر و بیجا، رنگی شدن آدمها حین عبور از یك اتاق به اتاقی دیگر، منعکس کردن شعله‌های آتش به روی شیشه‌های عینك اشرف، هیچیك سرجای خود نیستند و از حد یك امضاءگذاری و کاربرد ویترینی فراتر نمی روند. محض نمونه، مقایسه کنید کاربرد بسیار درخشان سایه روشن را در فیلم «دلهره»، با «مردی در آینه»: در «دلهره» زمانی که روشنك غرق اندوه و وحشت، پا به خانه بابك می گذارد، سایه‌های هراسناك روی دیوار و نیز صدای، طنین چك‌چك شیر آب، خانه را به سردابی هول‌انگیز تبدیل کرده و به خوبی اضطراب و تشویش درونی روشنك را انعکاس می دهند. اما در «مردی در آینه» این تمهیدات [تك نورهای رنگی و همان کلیشهٔ طنین قطرات آب] تمام جذابیت صحنه را محو کرده‌اند و اصلا در بیننده وحشتی تولید نمی کنند.

نمی خواهم بگویم فیلم نباید از گذشته‌ها ارتزاق کند، به زمان معاصرش پیوند بخورد و از جذابیت‌های نوری ـ رنگی تصویر نباید بهره برگیرد، اما وقتی کارگردان سابقه‌ای از دقت و وسواس را، به شهادت فیلمهایش، یدك می‌کشد و زمانی آثارش از پرفروش ترین های سینمای ما بوده‌اند، بی اختیار در ما انتظاری بوجود می آورد که با «مردی در آینه» برآورده نمی شود.

در بطن یك اثر صرف و کلیشه‌ای پلیسی احتیاجی به شخصیت‌های خیلی واقعی و رئال نیست. پرسوناژهای آثار جنایی در عرصهٔ هنر و ادبیات ویژگی‌های خود را دارند که آنها را از کاراکترهای فیلم‌های ملودرام، جنگی، کمدی، نمادگرا و... متمایز می سازد. خالقین آثار جنایی بر این باور بوده‌اند که قهرمان هایی را که به مخاطبین خویش عرضه می‌دارند از وجوه مختلف بپرورانند و جذابیت هایی را در آنها ذخیره کنند تا بواسطه آن، از سوی مخاطبین پذیرفته شوند. اگر این شخصیت ها به مخاطب گره نخورند، انگیزه او را از تعقیب داستان تا به انتها کمرنگ می گردانند و البته این برای یك فیلم، نمایش یا رمان پلیسی نهایت شکست محسوب می شود که نتواند مخاطبش را درگیر خود سازد. شاید با این توضیح مفهوم معاصر نبودن و نداشتن هویت زمانی ـ مکانی ـ تصویری «مردی در آینه» روشن تر شده باشد. تماشاگر، تا نیمهٔ اول فیلم، هنوز نمی‌تواند داوری قاطعی میان آدم‌های روبرویش داشته باشد. نه امیر و پروین خصیصهٔ مثبتی از خود بروز داده‌اند و نه قباد و رحمان و اشرف عمل خلافی مرتکب شده‌اند. هرچه هست در مرحلهٔ حرف و ادا درآوردن و لاف زدن و پرده‌پوشی مصنوعی و بدلی است. بدیهی است که دو عامل می تواند در این میان ما را به پی‌گیری وقایع تشویق کند: عامل اول، شخصیت‌پردازی امیر و تا حدودی پروین است. اگر این دو برای ما مهم نباشند، اگر مسحور آنها نشویم و نکتهٔ مثبت یا حداقل جذابی در موردشان کشف نکنیم، طبعاً بقیهٔ حوادثی که آنها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند بحال ما تفاوتی نخواهند کرد عامل دوم به قابلیت‌های ذاتی سناریست بازمی گردد. یك اثر پلیسی بیشتر کشش خود را مدیون لحظات آغازینش است. برای تکوین این کشش آغازین یا باید کارگردان با زمینه‌چینی و دیالوگ‌های مؤثر شخصیت‌هایش را برای ما خواستنی و قابل تعقیب جلوه دهد، یا این که از همان آغاز، قتل یا جنایت مرموزی را نمایش دهد و یا توصیف کند تا بیننده با توجه به رازگونگی حادثه به انتظار پایان ماجراها بنشیند متأسفانه «مردی در آینه» فاقد این فاکتورهاست. فیلم مگر چند شخصیت اصلی بد و خوب دارد؟ مسلماً آن قتل آغازین فیلم کار یکی از همین تعداد اندك شخصیت‌هاست. این جا شمار نفرات مطرح به قدری اندك است که تبهکار بودن یکی و نبودن دیگری اصلاً جلوه‌ای ندارد و کاملاً رو و مشخص است. شخصیت‌ها ما را به خود جذب نمی‌کنند. فیلم مدتی طولانی ایستا و ساکن است. دیالوگ‌ها و پرداخت تصویری فیلم هم آنقدر تأثیرگذار نیستند که وقتی حادثه‌ای برای کاراکترها پیش آید، تماشاگر با رغبت تعقیبش کند البته مصداق درست تمام این فاکتورهای مؤثر را می‌توان در فیلم‌های قدیمی خاچیکیان بدون ذره‌ای نقص و کاستی به عیان مشاهده کرد. فیلمنامه علی‌رغم تمرکز نسبی و گریز از حاشیه پردازی باز هم یك نوشتهٔ محکم پلیسی نیست و در بعضی قسمت‌ها کم می‌آورد و کنترلش از دست «خاچیکیان» رها می شود. فی المثل در صحنه‌ای که امیر و پرویز بر سر قبر برزو با یکدیگر سخن می گویند، علی‌رغم آن که هر دو با همکاری یکدیگر مشغول صحنه سازی هستند، صحبت‌هایی می‌کنند که جز خودشان شخص دیگری آن را نمی شنود. این دیالوگ‌ها فقط برای به تردید افکندن تماشاگر ساخته و پرداخته شده‌اند، وگرنه لزومی ندارد که وقتی عاملین قتل در گورستان حضور ندارند، این دو خود را به زحمت انداخته و صحنه‌سازی کنند و تماشاگر را به زحمت گول بزنند! در آثار گذشته، «خاچیکیان» این چنین ناتوان در مقابل مخاطبینش قرار نمی‌گیرد. اسکلت هر سکانس بقدری دقیق طراحی شده است که حذفش از فیلم محال است و کاراکترها برای تماشاگر سخن نمی‌گویند، بلکه دیالوگ‌هایشان زمینه‌ای از ارتباط میان حوادث فیلم را پی می‌ریزد و در نهایت از پیوند یافتن همهٔ سکانس‌ها به یکدیگر نتیجهٔ نهایی برای بیننده تحصیل می گردد و از همین روست که توقع ما در برابر «مردی در آینه» بسیار بیش از این هاست. توقعی که پاسخ مناسب به آن داده نمی شود.





چایکوفسکی:
کار را با ایده‌هایی از آوازهای مردمی آغاز می‌کنم

■ محسن الهامیان

«... در اثنای سفرم به پاریس در ماه دسامبر ۱۸۹۲، این فکر به من دست داد که یك سمفونی با برنامه ـ براساس یك داستان ـ بنویسم. داستان آن برای همه کس یك معما خواهد بود تا همه سعی کنند آن را حدس بزنند! آنچه توجه مرا جلب کرده این است که عنوان سمفونی را «سمفونی بابرنامه» بگذارم. آن چنان از احساس لبریز هستم که این سمفونی را در طول سفر و در اندیشه خود تصنیف کردم. به محض رسیدنم، به کار پرداختم؛ با چنان حرارتی که در طول چهار روز تمام قسمت اول نوشته شد و باقی داستان به روشنی در ذهنم آماده بود...»

پیتر ایلیچ چایکوفسکی محبوب‌ترین آهنگساز قرن نوزدهم ـ بعد از بتهوون ـ در ۷ می ۱۸۴۰ در ویکتسك شهری بین ایالت‌های «ویاتکا» و «پرم» که هزار کیلومتری با سیبری فاصله دارد به دنیا آمد. پدرش ایلیاچایکوفسکی بازرس معادن منطقه بود و زندگی نسبتا مرفهی داشت.

پیتر کودکی حساس و زودرنج بود، به طوری که پرستار دوران کودکی اش پس از مرگ چایکوفسکی او را «کودکی بلورین» خطاب کرد. اولین درس های پیانو را در پنج سالگی از مادرش آموخت و سپس تحت تعلیم یك معلم سوئیسی کارآموزش پیانو را ادامه داد.

هرچند که کودك حساسیت زیادی برای موسیقی از خود نشان می‌داد و شب‌ها از هجوم آوازهای اپرای بلینی و دونی زتی وحشت زده از خواب می‌پرید، ولی هرگز آموزگارانش به استعدادهای او در موسیقی واقف نشدند.

سال ۱۸۵۰ پیتر به مدرسه حقوق فرستاده شد که تحصیلاتش در آن مدرسه تا ۱۸۵۹ به طول انجامید. در این زمان یك افسر بازنشسته ارتش مدیریت آن مدرسه را به عهده داشت و انضباط سخت یك سربازخانه را در مدرسه برقرار کرده بود به طوری که شلاق از دست مراقبین مدرسه زمین گذارده نمی‌شد. به این ترتیب می توان شرایط روحی پسربچه‌ای با احساسی بلورین را در چنین مدرسه‌ای درك کرد و بی‌دلیل نیست که چایکوفسکی هیچ خاطره‌ای از این مدرسه جز نوشتن یك قطعه مارش به یاد ندارد!

۱۸۵۲ در یك اجرا از آثار موتسارت با نام دون ژوان حاضر شد و پس از شنیدن آن، چنان منقلب شد که تصمیم گرفت عمر خود را وقف موسیقی کند.

۱۸۵۴ مادر پیتر براثر بیماری وبا درگذشت و مرگ او ضربه سختی برای او بود؛ چون وابستگی شدیدی به مادرش داشت و این حادثه غم‌انگیز مدتها او را به خود مشغول کرد.

در سال ۱۸۵۵ معلم جدیدی برای آموزش پیانوی پیتر انتخاب شد و تحت تاثیر این معلم او سعی کرد اولین اپرایوفای خود را تصنیف کند.

سال ۱۸۵۹ از مدرسه حقوق فارغ‌التحصیل شد.

با به پایان رساندن مدرسه چایکوفسکی مجبور بود زندگی خود را تامین کند چون در این زمان پدرش ورشکست شده بود. به همین دلیل در وزارت دادگستری استخدام شد بدون آنکه میلی به انجام کارهای اداری داشته باشد و بعد از سه سال این کار را رها کرد.

سال ۱۸۶۱ چایکوفسکی سفری به کشورهای آلمان، بلژیك و فرانسه کرد و با موسیقی آشنایی بیشتری پیدا کرد. ۱۸۶۲ به کنسرواتوار سن‌پیترزبورگ که به تازگی تاسیس شده بود و مدیریت آن را روبنشتاین داشت وارد شد و تحت نظر روبنشتاین و زارمبا به تحصیل آهنگسازی پرداخت.

بعد از یکسال چایکوفسکی از جوانی خودنما و فضل فروش به هنرجویی زحمتکش تبدیل شده بود که ساده لباس می‌پوشید و تمام وقت خود را صرف آموزش و یادگیری می‌کرد تا به این ترتیب جبران عقب‌ماندگی خود را از نظر آموزش بنماید.

در سال ۱۸۶۶ چایکوفسکی از کنسرواتوار پیترزبورگ فارغ‌التحصیل شد و به توصیه روبنشتاین در **کنسرواتوار مسکو** به عنوان معلم استخدام شد.

در این زمان شهرت مختصری در مسکو به دست آورده بود در نامه‌ای چنین می‌نویسد: «... روبنشتاین جمعه (۴ مارس ۱۸۶۶) اورتوری از تصنیفات مرا اجرا کرد. این یك موفقیت واقعی بود، شنوندگان کنسرت مرا با کف زدنهای خود به روی صحنه فرا خواندند. در دعوت به شامی که بعد از کنسرت برقرار بود من آخرین نفری بودم که وارد شدم و کف زدنهای حاضرین حتی بیشتر از سالن کنسرت بود.»

سال ۱۸۶۸ چایکوفسکی با گروه پنج نفری موسیقی روس که برای احیای موسیقی سرزمین روسیه گردهم آمده بودند (ریمسکی کورساکف، بورودین، موسروفسکی، بالاکیرف و سزار کوئی) آشنا شد. این گروه نظر خوشی نسبت به چایکوفسکی ابراز نداشتند ولی بعد از آن که چایکوفسکی اعلام کرد که هدف آنها را قبول دارد بجز سزارکوئی باقی افراد گروه او را مورد تایید قرار دادند. سزارکوئی هم مثل روبنشتاین هرگز صحبت تعریف‌آمیزی از چایکوفسکی نکرد، هرچند چایکوفسکی همیشه منتظر شنیدن لحنی محبت‌آمیز از طرف روبنشتاین بود ولی استاد آن را از وی دریغ کرد.

در سال ۱۸۶۹ چایکوفسکی اورتور جاودانی خود **رومئو و ژولیت** را تصنیف کرد و از این سال به بعد دوران تصنیفات معروف چایکوفسکی شروع می‌شود. او شش سمفونی تصنیف کرده که سه سمفونی آخر مورد توجه است و جزو برنامه همیشگی سالنهای کنسرت است.

سه سمفونی اول به ناحق مورد بی‌مهری قرار گرفته است. هرچند حتی سه سمفونی آخر و بیشتر قطعات چایکوفسکی در اولین اجراء همیشه با سردی از طرف جمعیت استقبال می‌شد.

چایکوفسکی علاقه‌ای وافر به آوازهای مردمی سرزمینش داشت، عشق به موسیقی مردمی موکدا توسط «روبنشتاین» و «زارمبا» استادان آهنگسازی کنسرواتوار ضمن درس‌ها به شاگردان یادآوری می‌شد و چایکوفسکی در آثار خود از این نصیحت پیروی کرد، و در آثاری چون پایان سمفونی دوم، بالالایکاهای سمفونی چهارم، رقص قفقازی به فرم روند و در کنسرتو پیانوی اول و غیره همه نشأت گرفته از چنین علاقه‌ای است.

«... در مورد روسی بودن موسیقی‌ام باید بگویم واقعیت این است که من کار را با ایده‌هائی از این یا آن آواز مردمی شروع می‌کنم. گاهی اوقات مثل فینال سمفونی چهارم علیرغم خواست من این کار انجام می‌شود و به همین دلیل است که تصنیفات من رنگ و بوی روسی دارد، چون این آثار پیوند نزدیك با ملودی و هارمونی فولکلور روس دارد. از دوران کودکی من عشق و علاقه شدیدی به زیبایی آوازهای سحرانگیز فولکلور داشتم و به همین دلیل من «یك روس صددرصد هستم.»

کار یك آهنگساز این است که تمی را انتخاب و سپس آن را هارمونیزه و سازبندی کند. چایکوفسکی در این مورد می‌گوید: «ملودی هرگز خود را بدون هارمونی خاص خود به من نمی‌نماید. در یك قاعده کلی باید گفت این دو عنصر اصلی (و به همان اندازه ریتم) را نمی‌توان جدا از هم تصور کرد، هرایده تماتیکی دارای هارمونی و ریتم خاص خود است. وقتی هارمونی پیچیده است تمامی صداها را عینا یادداشت می‌کنم و وقتی هارمونی ساده است آن را به صورت باس‌شیفره (خلاصه نویسی هارمونی) می‌نویسم. گاهی پیش می‌آید که احتیاجی به هیچ کدام این‌ها نیست، همه مطلب را در ذهن دارم.»

ارکستراسیون هم مسئله زیادی برایش ایجاد نمی‌کرد: «... از من می‌پرسند که شیوه‌ام در ارکستراسیون چگونه است؟ روش خاصی ندارم، به این دلیل که هیچ گاه تصنیفی را بی‌هدف انجام نمی‌دهم، ایده موزیکالی به ذهنم می‌رسد که خود در لفافی از فرم پیچیده شده است. در یك زمان نوشتن ملودی و سازبندی را انجام می‌دهم. وقتی که اسکرتزوی سمفونی چهارم را می‌نوشتم، آن را بدون آن که تغییری داده باشم به گونه‌ای که با آن آشنا هستید نوشتم. برای آن بجز پیتزکاتوی‌زهیها چیز دیگری نمی‌شود تصور کرد، اجرای آن با آرشه تمام کاراکترش را از بین می‌برد...»

ارکستراسیون حساس و دقیق چایکوفسکی درس‌های مفیدی به **استراوینسکی و شستاکوویچ** داده است. هرچند ارکستراسیون چایکوفسکی به نهایت شفاف مثل **ریمسکی کورساکف** نیست ولی از نظر تعادل سازبندی و استفاده از سازهای بادی و چوبی بی‌نظیر است.

تمامی این خصوصیت را می‌توان در سمفونی اول او به نام رؤیاهای زمستانی دید، که توجهی را که شایسته این سمفونی است به ناحق تاکنون از آن دریغ شد. چایکوفسکی در هنگام نوشتن این سمفونی دچار چنان نومیدی بود که فکر می‌کرد قبل از به پایان رساندنش خواهد مرد به همین دلیل تمام تلاش خود را برای به پایان بردن آن به کار می‌برد و شب و روز روی آن کار می‌کرد تا آن جا که از پای افتاد و بیماری عصبی او را تا حد جنون تحریك کرد. عدم استقبال از این سمفونی به تشدید این ناراحتی‌ها کمك کرد.

دوم مارس ۱۸۶۸ در کنسرتی به نفع قحطی زدگان چایکوفسکی اولین تجربه رهبری ارکستر خود را به عمل آورد. **کاشکین** در این مورد می‌نویسد:

«با ورودش به صحنه حس کردم که او کاملا دست و پایش را گم کرده، او از بین صندلی نوازندگان در حالی که قوز کرده بود تا دیده نشود عبور کرد. جلوی سه پایه رهبری ایستاد؛ درحالی که رنگ و رویش را باخته بود. او حتی اولین میزانهای موسیقی را فراموش کرده بود، میزانها را گم می‌کرد، و رودها را روی ضدضرب علامت می‌داد. خوشبختانه نوازندگان آن قدر قابل بودند که بدون توجه به رهبر، کارشان را بدون اشتباه انجام دهند. درحالی که با یك دستش چوب رهبری را گرفته بود، با دست دیگرش محکم ریشش را چسبیده بود. در پایان وقتی علت این کار را پرسیدم گفت: فکر می‌کردم هرلحظه ممکن است سرم از بدن جدا شده و بیفتد و این،تنها راهی است که می‌توانم سرم را در جایش نگه دارم.»

سال ۱۸۷۶ روبنشتاین که درصدد یافتن یك حامی برای چایکوفسکی بود او را به «نادجدافیلارتوفنا» که در تاریخ موسیقی به اسم «مادام فون مك» معروف است معرفی کرد. او زن محترمی بود که فرزندان بزرگسالی داشت و خودش نیز ده سال از چایکوفسکی بزرگتر بود. روبنشتاین به فون مك توصیه کرد که چند سفارش موسیقی به چایکوفسکی بدهد تا از نظر مالی او را کمك کرده باشد. این زن با این که علاقه زیادی به آثار چایکوفسکی داشت ولی علاقه‌ای به ملاقات با چایکوفسکی نداشت و آشنایی بین آنها سالها از طریق مکاتبه ادامه یافت.

سال ۱۸۸۱ نیکلای روبنشتاین در سن ۴۶ سالگی درگذشت و این ضربه روحی بسیار سختی برای چایکوفسکی بود. او به یادبود روبنشتاین تریودرلامینور را تصنیف کرد. تا این زمان چایکوفسکی با تصنیف آثاری چون کنسرتوی پیانو شماره ۱ چهار سمفونی، باله دریاچه قو، اپرای اوژن اونیژن و آثار دیگر در اوج شهرت قرار گرفته بود.

سالهای بین ۱۸۸۶-۱۸۶۹ نیز سالهای پرباری از نظر تصنیفات چایکوفسکی است او سمفونی پنجم و باله زیبای خفته را در این سالها نوشت.

سال ۱۸۹۰ مادام فون مك به پیروی از خواسته‌های اطرافیانش بی‌دلیل رابطه خود را با چایکوفسکی قطع کرد. سالهای ۱۸۹۱ تا ۹۳ سالهایی بودند که او در سراسر اروپا و همچنین امریکا، کنسرت‌هایی از آثار خود را رهبری کرد. که باعث درآمد سرشاری برای او شد و نیز در این زمان سمفونی ششم خود را که قصد داشت سمفونی بابرنامه بنامد تصنیف کرد که بنابه پیشنهاد خواهرزاده‌اش آن را پاته تیك نامید، این اثر را در سن پیترزبورگ (۱۶ اکتبر ۱۸۹۳) برای اولین بار رهبری کرد.

از اوایل ماه نوامبر همان سال چایکوفسکی احساس درد و ناراحتی در خود می‌کرد که آن را «فلج قلب» و «اسهال عصبی» می‌نامید. یك روز صبح در حالی که شب را با ناراحتی گذرانده بود، به عمد و یا به اشتباه، لیوانی آب نجوشانده از شیر آب نوشید و این در زمانی که در سن پیترزبورگ وبا شدیدا شایع بود یك بی‌احتیاطی به حساب می‌آمد. شب هنگام ناراحتی‌اش شدید شد و پزشك را به بالینش احضار کردند، پزشك اعلام کرد که وی به وبا مبتلا شده است. بعد از یك بهبودی مختصر بیماری وبا امانش نداد و در ششم نوامبر عمرش در حالتی تعرض‌آمیز به سر آمد.

بعد از مرگش به یادبود او، کنسرواتوار مسکو، کنسرواتوار چایکوفسکی نامگذاری شد.

به نقل از «همشهری» ـ شماره ۲۵۳

یادداشتی بر آثار یدالله کابلی ـ به مناسبت برپایی نمایشگاه سیاه مشق‌های شکسته (۲۰ آبان تا ۲۰ آذر، موزهٔ رضا عباسی)

فقط باید تماشا کرد

● محمدرامین ضیاء



ان الله جمیل و یحب الجمال. بی تردید آغاز سخن بسی دشوارتر از ادامه آن و رسیدن به نتیجه‌ای منطقی است.

اگرچه ماهها بود که قصد نگارش مقاله‌ای در باب شکسته‌نویسی، این خط شیوا و دلپذیر ایرانی را داشتم، اما گویی چیزی در وجودم مرا به تأمل و بیشتر اندیشیدن و نگریستن به آنچه پیش رویم بود فرامی‌خواند تا اینکه افتخار یافتم چند شب قبل از مسافرت آقای یدالله کابلی به کشور فرانسه ـ برای برپایی نمایشگاهی از آثار جدیدشان ـ ایشان و آثار بدیعشان را پیش از اینکه در لباس قاب و شیشه بروند، زیارت کنم.

اینك اعلان عمومی ارائه همان آثار برای نمایشگاهی با عنوان «هفتمین دیدار» که قرار است در این هفته به معرض نمایش گذارده شود، پیش روی من است و به حق، باز هم نمی‌دانم از کجا شروع کنم!

آنان که به نحوی دستی به قلم و نگارش دارند، خوب می‌دانند که «نوشتن» اگر بخواهد متقن و مانا باشد و شرح آن کند که «هست»، به غیر از آگاهی و شناخت کامل به وجود و موجودیت مطلب موردنظر، می‌باید ورای احساسات گذرا، ضمن همیار بودن با قریحه و حس زیبایی‌شناسی، به کنکاش و ارائه مطلب، بپردازد.

دربارهٔ آثار استاد در سالهای اخیر به طور پراکنده، صاحبنظران و دوستداران هنر خوشنویسی، مطالبی را به رشته تحریر درآورده‌اند و قلم‌فرسایی ایشان، گاه، به دلیل جذبه‌ای که این آثار در روح آنان داشته، آنها را تنها به ذکر زیبایی‌ها و عظمت چشم‌نوازیِ هنریِ این آثار، معطوف کرده است.

حقیر در عین حالی که نوشتن در این باره را تکرار مکررات نمی‌دانم، اما ناگزیر به تبع از «نامکرر بودنِ قصه و حدیث عشق»، پس از آنکه صفات زیبایی‌شناسی بسیاری از دریافتهای بصری‌ام را دربارهٔ آثار ایشان در ذهن مرور کردم، نیت کردم که بتوانم آن چیزی را مکتوب کنم که ورای «حد تقریر» برای یادآوری و ذکر اخلاقیات، سکنات و نیز لطافت روحِ هنری این هنرمند است.

اعتقادِ من بر این است که بیاض خوشنویس محملِ تجلّیِ همان صفاتی است که در دل هنرمند «ثبت به دوام» است و آنچه می‌نگارد بهانه‌ای است برای عرض طلب و اشتیاقِ وصال و قرب حضرت دوست ـ همچنان که در دیگر «هنرهای مقدس اسلامی» اینچنین است. البته هر بیننده‌ای، هر چند ناآشنا به آنچه این هنرمند به قلم آورده است، درمی‌یابد که آنچه در اینجا به منصهٔ ظهور آمده، جز انعکاس «جوشش‌های مکررِ» میِ نابی که در دلِ وی پلیدیها و پلشتیها را از او پالوده، چیزی دگر نیست.

اما آنچه هیچگاه، تاکنون، به آن عنایتی نشده و تصوّر می‌کنم وقت آن رسیده که به گونه‌ای علمی بدان پرداخته شود «بازشناختِ روند تکاملی شکسته‌نویسی» است و من شك ندارم که این ایام، نقطهٔ عطفی در تاریخ خط شکستهٔ ایران زمین است که با نام خوشنویس دل سوختهٔ این دیار، «یدالله کابلی خوانساری» رقم می‌خورد.

به همین سبب، از تاریخچهٔ مختصرِ خط شکسته که بگذریم، با توجه به آنکه این خطّ دومین خط پدیدآمده از ذوق سلیم و سرپنجهٔ قدرتمند هنرمندان ایرانی است و آنکه در ابتدا، بیشتر، برای تحریرِ فرامینِ سریعِ یك‌بَر و یا به صورت «تحریری» برای مراسلات و کتابت‌های غیررسمی، به کار می‌رفته است، و نیز آنکه بزرگانِ این قلم را «مرحوم عبدالمجید درویش»، «مرحوم میرزا غلامرضا اصفهانی» و «مرحوم سیدگلستانه» می‌دانند، باید به آنچه خط شکسته «بوده است» و آنچه اکنون «در پیش‌رو داریم»، به درستی نگاهی بیندازیم؛ این نوشته می‌تواند مقدمه‌ای کوتاه بر این پژوهش باشد.

شکسته‌نویسی از «دیروز» تا «امروز» مراحل بسیاری را پیموده است و این مراحل حاصل سالها ممارست و تلاشِ هنرمندانی بوده است که به اقتضای بسیاری از مواردِ جامعه‌شناختی، روانشناسی اجتماعی، نیازهای روانشناختی و در نهایت مقبولیتِ شخصی و همگانی با تغییر در بُرشها و گونه‌های اتصالات و حروف، بارها دگرگونه، به رشته تحریر درآمده است.

صفتِ خاصهٔ خوشنویسیِ هر کدام از بزرگانِ شکسته‌نویسی که نامی از آنان در این نوشته آمد، خاص دوره و زمانِ زیستِ وی و زبانِ حالِ همان هنرمند بوده است که این خود می‌تواند مقوله‌ای مفصل برای بحث «شیوه‌نگاری در خوشنویسی ایرانی» باشد؛ اما در اینجا آنچه مهم به نظر می‌رسد این مطلب است که بیست سالِ گذشته از آغازِ فعالیتهای جدیِ شکسته‌نویسی تا حال، دستمایهٔ همان خطوطِ به جای مانده از شکسته‌نویسان گمنام و یا بزرگان این قلم و شور پایدارِ تنی چند از شکسته‌نویسان حاضر، تغییرات و جهشهای عمده‌ای را در نوشتن این خط به وجود آورد.

اگر به آثار ابتدایی خط شکسته «استاد کابلی» نگاه

کنیم، سعی در به فرمان درآوردن دست و قلم برای نگارشِ صحیحِ پیچها و قوسها، کشیده‌ها و دوایر و قلم‌اندازیهای مختصری که از روی خط قدما به عنوان سرمشق مطرح بوده‌اند، به طور وضوح مشاهده می‌شود که در واقع این ابتدا، نقطهٔ آغازینِ حرکتهای نوین امروزی بوده است.

پس از طی این مرحله ـ که همانا به فرمان گرفتن دست و قلم، توسط بسیار دیدن و بسیار نوشتنِ حروف و کلماتِ ثبت شدهٔ گذشته خوانده شد ـ به مرور تجربه‌هایی برای ابتکاراتی هر چند کوچک دیده می‌شود.

این تجربیات که در بعضی آثار اندك اندك رخ می‌نماید، قصدِ این خوشنویس را برای «به محكِ تجربه» آزمودن بعضی تغییرات، نمایان می‌سازد؛ شك و تردیدی درخور تحسین که پوینده بودنِ وی را برای آزمودنِ مکرر و پی‌درپیِ ایجادِ نوآوریها در نوشتن بسیاری از حروف و اتصالات در ترکیبهای ساده موجب شد.

اما پس از چندی این تغییرات در ترکیبات «چلیپانویسی» و «قطعه‌نویسی» به وجود آمد و بالطبع لازم بود که بُرش‌ها و به موازات آن اتصالات و گونه‌های آنها نیز، به صورتی متفاوت عرضه شوند. این حرکت که چند سال پرتلاش را به دنبال داشت جولانگه به مهار درآوردن آن چیزی بود که هنوز در بعضی جاها به کمال نرسیده و در لمعه‌ای گذرا می‌آمد و می‌گذشت اما آنچه می‌ماند اثری شگرف بود که بر تاروپودِ احساسِ هنرمندِ خوشنویس «در خفا» و در چشم و ذهن بیننده، در «حضور»، به ودیعه می‌نهاد. حاصل این سالها، از خط شکسته خطی ساخت بعضاً ناخوانا که به سبب پیچ‌درپیچ بودنِ اتصالاتِ سخت و درهم بود که بی‌مناسبت با اوضاع نابسامانِ جامعهٔ آن روزگار نبود و به نوعی زبانِ حال استاد را در آن شرایط که تأثر از «احوالات بیرون» داشت ـ با کمی دقت برای بیننده موجه جلوه می‌داد. این تأثر که خود سلوکی موزون به دلیل داشتن «لطیفه‌ای نهانی در نهانخانه عشرتِ الهیِ هنرمندِ جویای حق است، در پی تمسك‌های نورانی‌ای به دست می‌آید که صیقل خوردن به گردشهای دائم «چرخ گردون» و نیز، غسل کردن به «هفت آب» منازلِ طریق و در نهایت «پخته شدن و سوختن» از زلال‌ترین «نواهای قرب الی الله» را به ارمغان می‌آورد و تا بوده، اینچنین آمده‌اند و رفته‌اند و باز نهاده‌اند، آثاری شگرف را که سینهٔ تاریخِ خط‌نویسی را در کنار دیگر «هنرهای مقدس اسلامی»، بازشناسانده است؛ ظهور نقش‌های ظروف سفالین، گنبدهایی با قوسها و آجرچینی‌هایی عجیب و حیرت‌انگیز، رواقها و مناره‌ها و نگارین نگارگری‌هایی شکرّین و امثال آن همگی از این گروه‌اند.



به هرحال داستان پیچیدگی‌های خط شکستهٔ استاد، با مدد از جریانِ جاری و ساریِ همان اعتقادات پاكِ بزرگانِ مسلمانِ این سرزمین، و با نگاهی دگرباره و دگربار به استفادهٔ معقول و متفاوت از حروفِ ساده تر با همان قوسهای دلچسب، در کنار تلاش برای کرسی‌بندیهایِ جدید و قطعه‌نویسی‌های رنگین، راه ادامهٔ خود را به زیبایی جُست.

رنگ که آمد در کنار حرفها و کلمات نشست، با وقار در آنها ترکیب شد و چشم را بدون اختیار به قضاوت دربارهٔ قطعاتی برد که اکنون نه «خطوط رنگ‌آمیزی شده» و یا «رنگین کاغذهای خوشنویسی شده»، بلکه تازه‌های تجربیاتی دیگر بود که ادغامِ کامل و همراهی و هماهنگیِ «خط و رنگ» را نشان می‌داد.

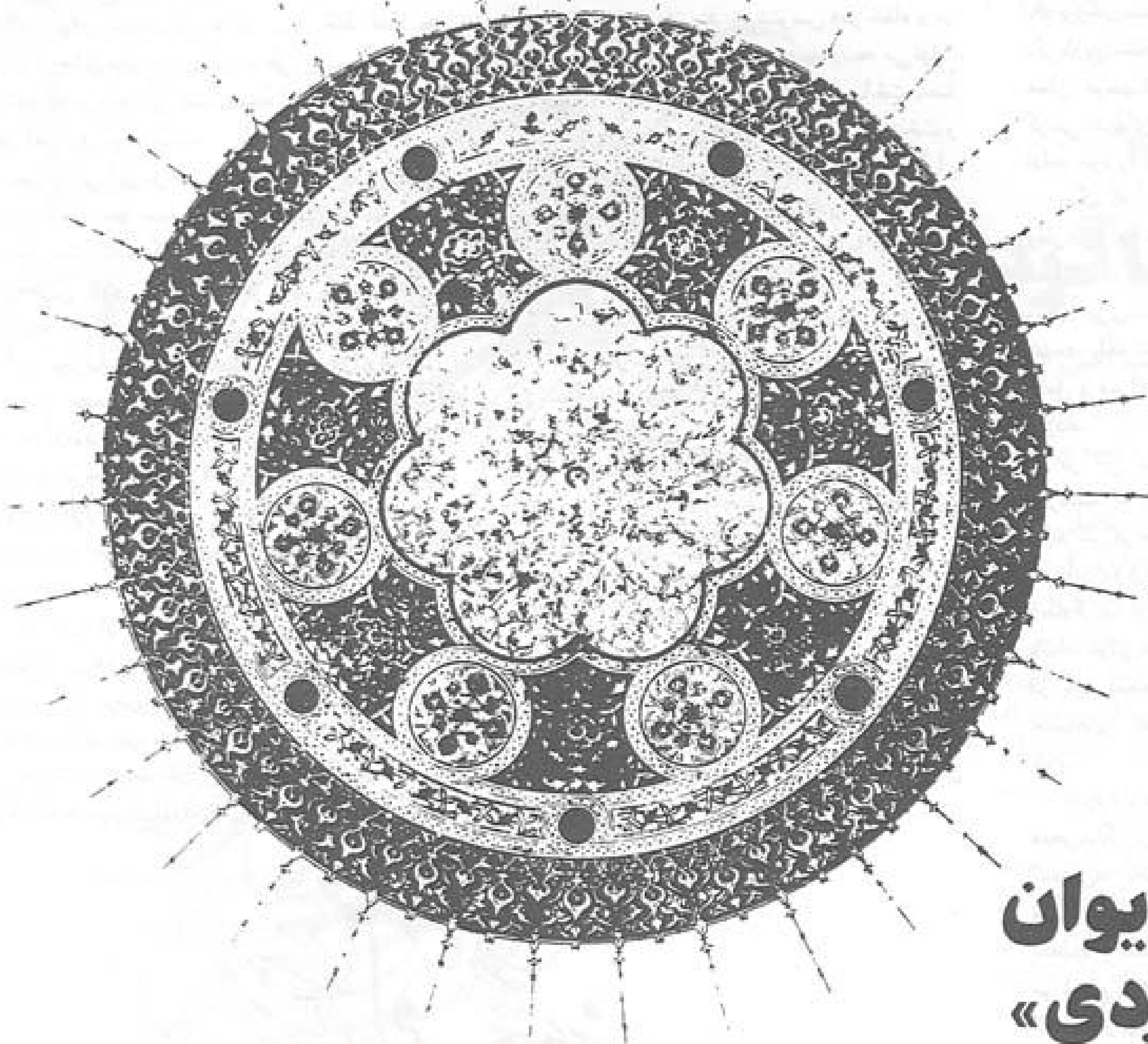
در این میان از آنچه گفته شد، دو فصلنامهٔ ارزشمند که تأییدی مُحرز بر ادعای حقیر در تعریفِ روند کلی در خط شکسته ایران است، کتابهای **«کلك شیدایی»** و «بابا طاهر» است؛ رسیدن از «پیچیدگی» به «سادگی»، از «خواناییِ دشوار» برای همگان تا «ساده خوانی» و از همه مهمتر، رسیدن به پختگی‌هایی در ایجاد فضاهای ترکیب‌بندیِ حروف و اتصالات در چلیپاهایی که می‌رفت تا به **«مجرّدنویسی»** تبدیل شود.

«مجرّدنویسی» در خوشنویسی نیز همچون «تجریدنگاری» در رسّامی‌ها و «تزئیناتِ ختایی و اسلیمی»، یادآوری «روح وحدت‌گرای» هنرمندِ مسلمانِ ایرانی را رقم زد و این بار، فارغ از هرگونه تذهیب و تشعیر، سعی بر حتی خواندنِ آنچه نوشته می‌شود و یا تلاشی برای نشان دادن بعضی از حروف و کلمات در بهترین وضعیتِ «هم‌جواری» به منظور ایجادِ هماهنگی‌هایِ قالبهای سنتی، «دست‌افشان» کردنِ همگیِ آنچه تاکنون به دستْ آمده بود، «در احوالاتی بی‌خود از خود»، «سماع قلم» را به راستی بر سفیدی کاغذ، «نقش جاوید» زد.

بی‌راه نیست اگر بگوییم که **«سیاه مشق نویسی»**، کاملترین و گویاترین نمونهٔ «توانمندی دست و قلم»، «چگونگی و یگانگی قول و عمل» برای خوشنویسِ مسلمان ایرانی است. اینجا دیگر صحبت از «احوالات» است، نه از چگونگی اتصالات و رنگین‌جامه‌های چوبین و کاغذین برای مرقّعات و قطعات و یا نه دست یازیدن به قالبهای دست و پاگیر که همگی آنها برای قدمهای نخستینِ این راه ضروری و لازم بوده‌اند، «اینجا دیگر همه حضور است و حضور»!.

به راستی این بار، «استاد یدالله کابلی» عاشق شده است و عشق خود را به آنچه شاید تنها خود می‌داند، در کنار تمامیِ مرارتهای به جان خریده در این راه، که خود می‌شناسندشان، در صورتِ آثاری گرد آورده است ـ که پس از تمامیِ بررسی‌ها و مطالعات ما، که در این منزل قیل و قالی بیش نیست ـ تنها باید به تماشای آنها نشست.

عشقی که به اعتقاد حقیر، دریافتِ صفاتِ «شأن و صفا» ـ بالاترین مرتبتِ اصولِ مدون خوشنویسی ـ را نوید می‌دهد؛ والا مرتبه‌ای که در زمان حاضر، به توفیق حق، از آنِ وی و «استاد غلامحسین امیرخانی» (در خط نستعلیق) شده است.



نگاهی به دیوان «ریاضی یزدی»

■ اکبر قلمسیاه

دیوان ریاضی یزدی، با سعی و اهتمام مهدی آصفی و تصحیح و حواشی و تدوین و مقدّمهٔ حسین آهی در ۵۱۸ صفحه به قطع وزیری به وسیلهٔ انتشارات جمهوری در سال ۱۳۷۱ منتشر شده است. این دیوان شامل غزلها، قصیده‌ها، منظومه‌ها و دوستانه‌های شاعر معاصر، شادروان ریاضی است. در این کتاب، پس از نوشته‌هایی کوتاه از ناشر و اهتمام کننده، مقدّمه‌ی نسبتاً مفصّل مصحّح آمده است.

آقای آهی در بارهٔ شعر ریاضی نوشته‌اند: «در ادبیات معاصر و در شعر امروز، هیچ سخنوری همانند ریاضی، در پهنهٔ بی‌پیرایگی قدم ننهاده و در شیوهٔ سادگی راه نپیموده است.

شعر ریاضی محض سادگی و سادگی محض به شمار می‌آید. روانی، لطافت، زلالی، بی‌پیرایگی، صافی، و سادگی، همه و همه تنسیق الصفات شعر اوست .»

همچنین در بارهٔ مدایح و مراثی ریاضی نوشته‌اند: «استاد ریاضی در مدح و مرثیت، اعتباری بلند دارد. بی‌هیچ تردید، او را باید از اقران دیگر در این مقام، ممتاز دانست. سخن رسا، طبع سخته، سادگی کلام، ترکیبات شیوا، عبارات پخته و رشیق، ازامتیازات آن روانشاد، در مرثیه‌پردازی و مدیحت‌سازی است. در طول ادب شیعی و در کُلیّهٔ سوگسروده‌های آل بیت، همانند قطعات و منظومه‌های شیوای او نمی‌توان یافت.

مضمونهای لطیف و معانی رنگارنگی که آن زنده یاد، در مرثیه‌های جانسوز خویش، به کار می‌گرفت، همه و همه ملهم از فرشته‌های الهام‌بخشی بود که پیوسته آن قامت پاکی و جوانمردی را یاری می‌نمود[2].»

همانگونه که آقای آهی گفته‌اند، «وجود حافظهٔ نیرومند و شگفت‌آور آن زنده یاد، باعث بود که وی هیچگاه به فراهم آوردن دفتر و دیوان نپردازد و اکنون این فقدان برای اهل ادب جبران ناپذیر است... این مشکل شاید هیچگاه جبران نشود، مگر آنکه کلیّهٔ دست نوشته‌های آن شادروان، با نسخه‌های خطّی اشعار وی که از سوی ارادتمندان او، فراهم شده با یکدیگر مقابله و تصحیح انتقادی گردد و ابیات و کلمات صحیح در متن قرار گیرد و اختلافها در حواشی ضبط شود، تا مگر با این شیوه که از راههای پسندیده به شمار می‌آید، از این همه آشفتگی کاسته شود، و از این رهگذر توالی درست ابیات و تصحیح واقعی هر شعر، انجام پذیرد. زیرا جز این شیوه، هرگز این مهم به انجام نمی‌رسد[3].»

آقای آهی، این تصحیح را، به چاپ دوّم کتاب، موکول کرده و امید داده‌اند که «در طبع دوّم، کلیّهٔ این نواقص و کاستی‌های این مجموعه رفع گردد و دیوان کامل آن مرد کرامت و راستی به طبع آراسته گردد.[4]»

امّا پرسشی که مطالعهٔ دیوان حاضر، پیش می‌آورد، اینست که تصحیح فعلی این دیوان بر چه مبنایی بوده است؟ و چه اصول و ضوابطی در آن به کار رفته و نسخه‌ای که ملاك تصحیح این دیوان قرار گرفته کدام نسخه است؟

مصحّح محترم از یك سو، این تصحیح را به ریاضی‌یزدی نسبت داده و نوشته‌اند: «نگارندهٔ این سطور که دهها سال با آن زنده یاد حشر داشته و از خرمن فضیلت آن خداوند معرفت خوشه‌ها اندوخته، در آن روزگاران، بسیاری از ابیات را برایشان می‌خواندم و با گستاخی از استاد می‌خواستم که دستی دوباره بر چهرهٔ پاره‌ای از آنها ببرد و زلف سخن را به برکت شانهٔ اصلاح بپیراید و آن قامت استوار و جوانمردی نیز، در نهایت بردباری و صلابت، در آن بیتها تجدیدنظر می‌نمود[5].»

از سوی دیگر، چنان که از دنبالهٔ مطالب ایشان مستفاد می‌شود، و ازعنوان کتاب نیز مشخّص می‌گردد،

تصحیح دیوان، بوسیلهٔ خود ایشان انجام گرفته است. امّا چگونه تصحیحی؟ همانگونه که گفتیم، مشخص نیست. در این که آقای اهی، خود، شعرشناس، شاعر و عروض‌دانی ماهرند، بحثی نیست امّا، بدیهی است که خوانندهٔ دیوان شاعری استاد چون ریاضی، مایل است در این دیوان به اشعار ریاضی دست یابد نه اشعاری که ذوق و یا سلیقه‌ای دیگر، در آن دخالت کرده باشد و بر فرض چنین دخالتی هم شایسته بود، بایستی با علائم و نشانه‌هایی ـ آن گونه که در تصحیح متون رایج است ـ این دخالتها مشخص می‌گردید و با متن، متمایز می‌گشت.

باری، تفاوتهای بسیار و چشمگیر اشعار این دیوان با اشعاری که تاکنون از ریاضی چاپ شده و یا دردسترس می‌باشد، موضوعی درخور بحث و شایان توجّه است.

خوشبختانه، نسخه‌ای از اشعار ریاضی، در اختیار خواهرزادهٔ استاد (آقای سیّدمحمود رستگار) است که حروف چینی آن نیز، برای چاپ انجام گردیده است. با استناد بدین نسخه، نمونه‌هایی از این تفاوتها را ذکر و در بارهٔ آنها، به طور مختصر اشاره‌ای خواهیم نمود:

۱ـ در ص ۲۰۱، بیت ریاضی در مدح حضرت علی (ع):

در کعبه شد پدید و به محراب شد شهید
قربان حسن مطلع و حسن ختام تو

به صورت:

در کعبه طالعی و به محراب حق شهید
نازم به حسن مطلع و حسن ختام تو

آمده. رجحان این صورت شعر در چیست؟ در حالیکه، در صورت نخست، کلمات «پدید» و «شهید»، موزون و مقفّی و در آن رعایت موسیقی کلام شده است. وصف حق نیز برای محراب، زائد به نظر می‌رسد.

۲ـ در ص ۲۲۹ بیت

نازم آن شاه شهیدی که بر داور خویش
سازد از خون گلو تاج و نهد برسر خویش

به صورت:

نازم آن زنده شهیدی که بر داور خویش
سازد از خون گلو تاج و نهد برسرخویش

آمده. با این صورت، اوّلاً وصف زنده برای شهید، به مصداق آیهٔ شریفه: وَلاتَحسَبَنَّ الّذینَ قُتِلوا فی سَبیلِ اللهِ أمواتاً بَل أحیاءٌ عِندَ رَبِّهِم یُرزَقون (۱۶۹: آل عمران) (البتّه نپندارید که شهیدان راه خدا مُرده‌اند، بلکه زنده به حیات ابدی شدند و در نزد خدا متنعم خواهند بود) وصفی زائد است. ثانیاً، چون در مصرع دوّم، سخن از تاج و برسر نهادن است، با کلمهٔ شاه، مناسبت دارد.

۳ـ در ص ۱۹۶، بیت

یکی به فیض عصا و یکی به نور نگاه
ببین تفاوت ره از کجای تا به کجاست

به صورت:

یکی به فیض عصا و یکی به نورنگاه
ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجاست

آمده. در صورت اخیر، در مصرع دوّم، فعل است تکراری و زائد به نظر میرسد. زیرا جمله، بدین گونه است: ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا است. شکل نخست این بیت بدون اشکال است. ببین تفاوت ره از کجای تا به کجاست. کلمهٔ «کجای» از دو جزء کـ + جای، ترکیب یافته است. جا و «جای»، هردو به یک معنی و با یکدیگر مساویند. بنابراین، کجا و کجای، تفاوتی با هم ندارند. این کلمه، در هنگام ترکیب نیز ـ مانند برخی دیگر از کلمات، که صورت اصلی آنها به کار برده می‌شود ـ به صورت جای در می‌آید، مانند جایگاه.

با این توضیح که کجا و کجای مساوی یکدیگر است، دلیلی برای تغییر آن نیست و صورت نخست بیت براین صورت، ترجیح دارد.

۴ـ در ص ۳۴۵، بیتی که در رثای حضرت ابوالفضل (ع) است:

چارامامی که تو را دیده‌اند
دست علم‌گیر تو بوسیده‌اند

به صورت:

پنج امامی که تو را دیده‌اند
دست علم‌گیر تو بوسیده‌اند

آمده. روشن است که ریاضی، با اطّلاعات مذهبی خود، واقف بوده است که حضرت محمّد باقر (ع) نیز حضرت عبّاس را دیده‌اند. امّا مقصود وی، در اینجا، ذکر منصب امامت بوده، و اینکه آنان در حالی که مقام امامت را داشته‌اند، حضرت ابوالفضل (ع) را دیده و دست ایشان را بوسیده‌اند. این، خود بیانگر عظمت قیام عاشورا و مقام و منزلت حضرت ابوالفضل (ع) در این قیام است. حضرت محمّد باقر (ع) (پنجمین امام) در آن موقع هنوز به مقام امامت منصوب نگردیده بودند.

برای توضیح مطلب ابیات ریاضی را نقل می‌کنیم:

چارامامی که تو را دیده‌اند
دست علم‌گیر تو بوسیده‌اند
طفل بدی مادر والاگهر
بردت در ساحت قدس پدر
چشم خداوند چو دست تودید
بوسه زد و اشك زچشمش چکید
با لب آغشته به زهر جفا
بوسه به دست تو بزد مُجتبی
دید چو در کرب و بلا شاه‌دین
دست تو افتاده به روی زمین
خم شد و بگذاشت سردیده‌اش
بوسه بزد با لب خشکیده‌اش
حضرت سجّاد هم آن دست پاك
بوسه زد و کرد نهان زیرخاك

پس از این ابیات، این دوبیت نیز در این دیوان آمده است:

حضرت باقر به صف کربلا
بوسه به دست تو بزد بارها
کای تو به اطفال حرم غمگسار
جان ز عطش در تب و دل بی‌قرار

با اندکی دقّت معلوم می‌شود که این دوبیت، با ابیات فوق هماهنگی و همسنگی، ندارد. آن ابیات بر علّو مقام حضرت ابوالفضل و حماسهٔ ایثار ایشان دلالت دارد، امّا در این ابیات از زبان حضرت باقر (ع) موضوع «عطش» مطرح گردیده، ضمناً بیت دوّم ناقص است و نیاز به جمله‌ای دیگر دارد.

۵ـ در ص ۲۶۸ بیت

بلبل اینجا همه حرفش، جازد
بـه هوا رفت و معلّقها زد

به صورت:

بلبل اینجا همه حرفش را زد
بـه هوا رفت و . آلقـا زد

آمده. این دو صورت، تفاوت زیادی را در شعر به وجود می‌آورد.

برای بیان مطلب، توضیحی لازم است. شادروان ریاضی نسبت به زادگاه خود، یزد، عشق و علاقه‌ای سرشار داشته و سروده‌های دلنشین و پرشور او در بارهٔ یزد، بیانگر این عشق سرشار اوست. مانند قصیده‌ای که مطلع آن این است:

سلام از دل و جان به استان یزد
چه یزدی که جانم به قربان یزد

و نیز:

سلام ای شهر یزد، ای شهرزیبا
دل انگیز و دلاویز و دلارا

که البته، هیچیک از این اشعار، در این دیوان نیامده است. برمبنای همین عشق، ریاضی برخی از کلمات یزدی را به نحوی لطیف و گیرا، در اشعار خود، به کاربرده است. از آنجمله است کلمهٔ «جا» که به لهجهٔ یزد، وقتی در اوّل فعل درمیآید، معنی تمام کردن فعل را میرساند. در کتاب واژه نامهٔ یزدی، در ذیل این کلمه چنین آمده است:

«جا: که برسر افعال بیاید، معمولاً به معنی تمام کردن است. مانند جا نوشتن (= تمام کردن نوشتن)، جا خوردن (= تمام را خوردن) جا پاشیدن (= تمام را پاشیدن[۶])...»

در بیت مذکور «جازد» مناسبت دارد، نه «رازد». زیرا شاعر نمی‌خواهد بگوید، بلبل همهٔ حرفهای خود را زد، می‌خواهد بگوید بلبل همهٔ حرفهای خود را در اینجا زد، آن را تمام کرد و به سخن خود پایان بخشید.

توجّه به مقطع داستان و لحظاتی که بلبل حرفهای خود را می‌زده، و درواقع آخرین حرفهای خود را، به صورت اتمام حجّت بیان می‌کرده، کاربرد لطیف این کلمه و ذوق و هنر شادروان ریاضی را در انتخاب دقیق و حساب شدهٔ کلمات، بهتر نشان می‌دهد.

در این داستان، (هنرستان عالی مرغان) پس از بیماری دختر، مرغان در می‌یابند که علاج بیماری او، در گل سرخ است. پس، هریك، برای یافتن گل سرخ، تلاش می‌کنند، امّا راه به جایی نمی‌برند و نمی‌توانند. بلبل، نهال گل سرخ را می‌یابد و مشکل را با او مطرح می‌کند. امّانهال گل، برای روئیدن گل سرخ، شرطی را بیان می‌کند که به قیمت جان او تمام می‌شود. او به بلبل می‌گوید، باید در کنارش نغمه‌سرایی کند، تا خاری در سینهٔ او فرو رود و براثر خونی که فرو می‌ریزد، گلی سرخ پیدا شود. گلی، که با اهدای آن به دختر، او را شفا می‌بخشند. بلبل این حرفها را از نهال گل می‌شنود، و به سوی مرغان پرواز می‌کند و مطلب را برای آنها می‌گوید و در واقع آخرین حرفهای خود را (کشته شدن خود او، روئیدن گل سرخ و شفای دختر) می‌زند. به همین دلیل نیز پس از گفتن این آخرین حرفها پرواز می‌کند و به سوی گل می‌رود و صحنه‌ای پرشور از داستان را می‌آفریند.

همین جا به این نکته اشاره کنیم که بخشی از دلنشینی‌ها و مقبولیّتهای شعر ریاضی، به شیوهٔ کاربرد کلمات او و لطایف و ظرایفی که از این لحاظ، او در شعر خود نشان داده است، باز می‌گردد. وی به عمد، کلمات ساده، معمولی و محاوره‌ای مردم را در شعر خود به کار برده است، آنچنان که گویی این مردمند که دارند

سخن می‌گویند و حرف می‌زنند.

این کلمات، گاه آن چنان ساده و پیش پا افتاده است که ممکن است انسان در بارهٔ آنها تردید کند. امّا، حقیقت آن است که ریاضی این کلمات را به کاربرده و شعر خود را این گونه سروده و از قضا همینها نیز، او را، «ریاضی» ساخته است.

آقای آهی، خود شعر ریاضی را به «سادگی محض و محض سادگی» وصف کرده‌اند. آیا بخشی از این وصف، به الفاظ، کلمات و ترکیبات ساده‌ای که وی به کار برده و هنر خود را در آن، به خوبی بروز داده است، بازگشت ندارد؟

در اینجا، مواردی دیگر از کلمات ساده و لطیفی را که ریاضی با همان هنرمندی به کار برده و در این دیوان به صورتی دیگر آمده است، نقل می‌کنیم:

۶ـ ص ۴۰۱، بیت

گفتم شبتان به خیر خانم
شب بود و نظر به ماه کردم

به صورت:

گفتم که کسی نبود آری
شب بود و نظر به ماه کردم

۷ـ ص ۴۰۱، بیت

گفتم که ببخش بانوی من
معذورم اگر گناه کردم

به صورت:

گفتم که مرا ببخش از لطف
معذورم اگر گناه کردم

۸ـ ص ۱۶۰، بیت

دم در، منتظر فرمانم
که بیا یا که برو یا که بایست

به صورت:

بر درت منتظر فرمانم
که بیا یا که برو یا که بایست

۹ـ ص ۱۶۲، بیت

ببرم دل بر دلدار دگر
بیخ گوش دگری گویم راز

به صورت:

ببرم دل بر دلدار دگر
پیش یار دگری گویم راز

۱۰ـ ص ۴۳۳، بیت

گفتیم به باغبان که گم شو
ای پرت وبلای گوی پر رو

به صورت:

گفتیم به باغبان که گم شو
ای بیهوده‌گوی لوس پر رو

۱۱ـ ص ۲۱۳، بیت

الا یا درگهت باب‌الحوائج
الا یا وارث علم پیمبر

به صورت:

الا یا قبلهٔ حاجات مردم
الا یا شافع فردای محشر

۱۲ـ ص ۱۷۸، بیت

یکی از شیعیان خاص علی است
که جدا از علی (ع) نشد آنی

به صورت:

یکی از پیروان خاص علی است
که جدا از علی نشد آنی

۱۳ـ ص ۴۱۶، بیت

گفتا قربان، منم سکندر
اسکندر را به جان خریدار

به صورت:

گفتا به ادب، منم سکندر
اسکندر را به جان خریدار

۱۴ـ ص ۴۱۱، بیت

هرکجا می‌رود آن مایهٔ ناز
چون مه یک‌شبه انگشت نماست

به صورت:

هرکجا میرود آن ماه تمام
چون مه یک‌شبه انگشت‌نماست

۱۵ـ ص ۳۵۳، بیت

حاجتت آید که سخن سازکن
پشت درم من، درمن بازکن

به صورت:

حاجتت آید که سخن سازکن
پشت درم، در به رخم بازکن

۱۶ـ ص ۱۰۶، بیت

سایه افکند زمیخانه به بام ملکوت
راستی پیرمغان ظلّ همایی دارد

به صورت:

سایه افکنده زمیخانه به بام ملکوت
بندهٔ پیرمغان ظلّ همایی دارد

۱۷ـ ص ۹۱، بیت

بس ردّ بوسه مانده برآن روی همچوماه
جایی دگر نمانده که عاشق کندنگاه

به صورت:

بس جای بوسه مانده بر آن روی همچو ماه
جایی دگر نمانده که عاشق کند نگاه

و مواردی دیگر از این دست...

۱۸ـ ص ۴۰۳، بیت

گفت برخیز پیرمرد خرف
بس کن این یاوه‌های شیطانی

به صورت:

گفت برخیز بت‌پرستی چیست
بس کن این یاوه‌های شیطانی

در اینجا نیز کلمات سادهٔ «پیرمرد خرف» تغییر یافته و به جای آن بت‌پرستی چیست آمده است، در حالی که مناسبتی ندارد. زیرا به طوری که در پایان قطعه آمده است، دیوژن باسنگ تمرین می‌کرده، تا حقّ خود را از مردمان سنگین دل بگیرد. از این رو به عارفی که نسبت بدو اعتراض کرده، چنین می‌گوید:

دیوژن گفت به که بنشینی
آتش خشم خویش بنشانی
ای بسا مردمان که سنگدلند
روی انسان و خوی حیوانی
توهم اینجانشین و تمرین کن
پیش این سنگ، بلکه بتوانی
روزی از مردمان سنگین دل
حقّ از دست رفته بستانی

که البتّه دو بیت اخیر نیز در دیوان بدین صورت آمده است.

چون من اینجا تو نیز تمرینی
پیش این سنگ، بلکه بتوانی
تا که از مردمان سنگین دل
حقّ از دست رفته بستانی

۱۹ـ ص ۷۸، بیت

بحث الفاظ رسانیست که تفسیر کند
عشق را «حُسن» تو گوید که چه معنی دارد

به صورت:

بحث الفاظ رسانیست که تفسیر کند
عشق را روی تو گوید که چه معنی دارد

عشق با حسن ملازمه دارد. لسان‌الغیب نیز در چند مورد این دو را ملازم یکدیگر به کار برده است:

در ازل پرتو حسنت زتجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

ریاضی، خود در جای دیگر، (که در همین دیوان نیز آمده) چنین گفته است:

معجز عشق همین بس که به یک جلوهٔ حسن
هرسری سیری و هرنای نوایی دارد

۲۰ـ ص ۹۰، بیت

رُل به دست توست دل را هرکجا خواهی ببر
ای به قربان تو و آن دست و فرمانت شوم

به صورت:

دل به دست توست دل را هرکجا خواهی ببر
ای به قربان تو و آن دست فرمانت شوم

کلمه «رُل» در این بیت، باز از کلمات ساده‌ای است که ریاضی به کاربرده و در زبان فارسی امروز رایج است. در مصرع دوّم نیز «دست و فرمان» به کار رفته، نه دست فرمان.

«دست و فرمان» کنایه از رسم و روش رانندگی به کار می‌رود. وقتی می‌گوییم فلانی دست و فرمانش خوب است، یعنی شیوهٔ رانندگی او خوب است، یا خوب رانندگی می‌کند؛ و این کنایهٔ لطیف در زبان محاوره امروز را ریاضی به شیوایی در شعر خود آورده است.

قصّهٔ دل و دلدادگی، قصّه‌ای تازه نیست. امّا تعبیرات نو و بیان زیباست که آن را دلنشین و نامکرّر می‌سازد و مقبول می‌گرداند. ریاضی این نکته را به خوبی در نظر داشته است. او می‌گوید «فرمان به دست توست، دل را هر کجا می‌خواهی ببر/ قربان تو و شیوهٔ رانندگی تو شوم!» و این، البتّه متفاوت است، با بیان معمول در غزل که «دل به دست توست دل را هر کجا خواهی ببر.» آیا در این صورت، کلام یا تعبیر تازه‌ای دیده می‌شود؟

۲۱ـ ص ۱۵۸، بیت

تو اگر دوست نداری من را
من تو را از دل و جان دارم دوست

به صورت:

تو اگر مهر منت نیست به دل
من تو را از دل و جان دارم دوست

این بیت به صورت نخست از مظاهر سلاست، روانی و سادگی سخن ریاضی است. کلمات، به همان گونه که در هنگام تکلّم به کار می‌رود، در اینجا نیز ادا شده، آنچنانکه نمی‌توان تفاوتی در بیان این مضمون به زبان ساده امروز و شعر ریاضی قائل شد.

برای دریافت بهتر این سلاست، یکبار دیگر شعر را بخوانیم:

تو اگر دوست نداری من را
من تو را از دل و جان دارم دوست

امّا، در صورت دوّم، ضمیر«ت»، به دنبال ضمیر من آمده و در واقع بدینگونه بوده است: «تو اگر مهر من به دلت نیست.»

۲۲ـ ص ۱۰۶، بیت
آب اینجا همه اشك است و هوا شعله آه
کوی عشاق عجب آب و هوایی دارد

به صورت:
آب اینجا همه اشك است و هوا شعلهٔ آه
بزم عشاق عجب آب و هوایی دارد

آب و هوای خوب، یا بد، با «کوی و محله»، بیشتر از بزم تناسب دارد.

۲۳ـ ص ۱۱۱، بیت
شبنم سحر به بستر گل آرمید و صبح
از بوی همنشینی با گل گلاب شد

به صورت:
شبنم سحر به بستر گل آرمید و صبح
از بوی گل به دامن گلشن گلاب شد

مقصود شاعر، در بیان این بیت، احتمالاً تأکید برتأثیر همنشینی بوده است، که در مورد گل و گلاب، زیاد به کار رفته است:
خارم ولی گلاب زمن می‌توان گرفت
از بس که بوی همدمی گل گرفته‌ام

در صورت دوّم، این کلمه حذف گردیده و به جای آن دامن گلشن آمده، که تا حدودی، حشو به نظر می‌رسد.

۲۴ـ ص ۲۸۲، بیت
خیز که آیات تو از یاد رفت
سنّت اجدادتو برباد رفت

به صورت:
خیز که آئین تو از یاد رفت
سنّت اجداد تو برباد رفت

این بیت دربارهٔ حضرت مهدی (عج) است و آیات مناسبتر است. زیرا، آئین، اکثراً برای حضرت رسول اکرم (ص)، به کار می‌رود.

۲۵ـ ص ۳۳۳، بیت
از نوك پستان مادر، طفل شیر
می‌مکد خون، جای قطره قطره شیر

به صورت:
طفل از پستان مادر، ناگزیر
می‌مکد خون قطره قطره جای شیر

در توضیح مقدّمهٔ کتاب، بعد از کلمهٔ طفل، ویرگول آمده و بیت بدان صورت که معنایی ندارد، به ریاضی نسبت داده شده،معنای بیت، بدون ویرگول، روشن است و برصورت دوّم، رجحان دارد.

۲۶ـ ص ۳۳۳، بیت
سیّدی آرند برسرپیکرش
هالهٔ نور خدایی برسرش

به صورت:
سیّدی بردوش مردم پیکرش
هالهٔ نورخدایی برسرش

این بیت دربارهٔ آیت‌الله طالقانی است و ریاضی همانگونه که تشییع کنندگان، پیکرایشان را برای تکریم و احترام بیشتر برروی دست و بالای سر، حمل می‌کرده‌اند، از آن یاد کرده است. تشییع بزرگان و شهداء بیشتر برروی دست و بالای سر صورت می‌گیرد، نه دوش. بنابراین صورت نخست بیت، بر این صورت ترجیح دارد.

۲۷ـ ص ۱۱۸، بیت
همین جا با نسیمی ریخت از شاخ
گل برخاك و برخون بربر من

به صورت:
همین جا با نسیمی ریخت برخاك
گل برخاك و برخون پرپرمن

در این صورت، کلمهٔ برخاك تکرار شده و لطفی در تکرار آن دیده نمی‌شود. «از شاخ» در صورت نخست و بنا به نقش دستوری خود، فعل را تمامتر و کاملتر می‌سازد.

۲۸ـ ص ۳۰۸، بیت
از مادر و از پدر، به گوهر
داری نسب ازدو سوز حیدر

به صورت:
از مادر و از پدر، به گوهر
بردی نسب از دو سو به حیدر

این بیت دربارهٔ حضرت امام محمدباقر (ع) است. صورت دوم چه مزّیتی بر صورت نخست دارد؟ حکیم فردوسی گفته است:
نسب از دو سو دارد این نیك‌پی
زافراسیاب و زکاوس کی

۲۹ـ ص ۳۰۸، بیت
قول تو و گفتهٔ پیمبر
امر تو و حکم حیّ داور

به صورت:
قول تو و گفتهٔ پیمبر
حکم تو و حکم حیّ داور

با توجّه به مصرع نخست، صورت اوّل صحیح‌تر است.

۳۰ـ ص ۳۳۴، بیت
سرفرازی بین که تا او زنده بود
پیش شاهان سرنیاوردی، فرود

به صورت:
سربلندی بین که تا او زنده بود
پیش شاهان سرنیاوردی فرود

با توجه به موسیقی کلمات فرود و «فراز» صورت نخست رجحان دارد

۳۱ـ ص ۴۳۶، بیت
جواب شوخی مرد کلاهی
چنین فرمود آن شیخ معمّم

به صورت:
جواب شوخی آن بذله‌گو را
چنین فرمود آن شیخ معمّم

با توجّه به صنعت «طباق» صورت نخست مرجّح است.

۳۲ـ ص ۳۳۸:
روز که خورشید درخشان صبح
سرزند از چاك گریبان صبح
قرمزی نور و صباح سپید
روی افق نقش تو آرد پدید

به صورت (بیت دوّم):
سرخی آن نور و پگاه سپید
روی افق نقش تو آید پدید

در صورت نخست ارکان جمله مشخص است و در صورت دوم نامشخّص و مبهم

۳۳ـ ص ۳۱۰، بیت
هر تیر که زد ولی داور
بنشاند به تیر رفته تا پر

به صورت:
بگرفت کمان، ولی داور
بنشاند به تیر رفته تاپر

در این صورت، معنای جمله روشن نیست.

۳۴ـ ص ۳۰۹، بیت
چون شخص هشام بود حاضر
فرمود که تا امام باقر(ع)

به صورت:
در جمع هشام بود حاضر
او خواست مگر امام باقر (ع)

با توجّه به تجسّم وضع مجلس و موقعیت هشام و فرمان او، صورت نخست ارجح است.

۳۵ـ ص ۱۵۵، بیت
پادشاها، دو جهان بندهٔ فرمان تو باد
خسرواگوی فلك در خم چوگان تو باد

به صورت:
پادشاهان جهان بندهٔ فرمان تو باد
خسروا گوی فلك در خم چوگان تو باد

منادیٰ، در آغاز هرمصرع از این رشتهٔ مسّمط، رسول اکرم (ص) می‌باشند و در مصرع سوّم نیز همان کلمهٔ «پادشاها» مناسبتر است، بدینصورت:
تاجدارا! سرما برسر پیمان تو باد
شهریارا! تن و جان در گرو جان تو باد
پادشاها! دو جهان بندهٔ فرمان تو باد
خسروا! گوی فلك در خم چوگان تو باد
ساحت کون و مکان عرصهٔ میدان تو باد

۳۶ـ ص ۶۸، بیت
زین نغز چامه‌ای که «ریاضی» سروده‌ای
هرگز مباد طبع بلند تو را گزند

به صورت:
زین نغز چامه‌ای که «ریاضی» سروده است
هرگز مباد طبع بلند مرا گزند

شاعر در این بیت خطاب به خود سخن گفته و فعل و فاعل با یکدیگر مطابقت دارد و اشکالی در بیت نیست. در صورت دوّم، فعل مصرع نخست سوّم شخص مفرد است و کلمه «مرا» در مصرع دوم با آن هماهنگی ندارد.

آنچه بدان اشاره شد، نمونه‌ای از این تفاوتها بود و چون ذکر بیشتر آن، سخن را طولانی می‌کند، به همین مقدار، اکتفا می‌گردد. (به عنوان مثال، شعر ریاضی، در رثای مرحوم عبّاس فرات، با حدودپنجاه مورد اختلاف، در این دیوان آمده است). همچنین برخی از اشعار در جای خود قرار نگرفته، تعدادی از کلمات تغییر یافته و بسیاری از اشعار ریاضی نیز در این دیوان نیامده است.

باری، ریاضی شاعری است که بر آسمان ادب فارسی خواهد درخشید. شعر او را شیفتگان شعر و ادب خواهند خواست و خواهند جست، و هرگونه کوششی جهت دست‌یابی به سروده‌های اصلی او، خدمتی است در این راستا.

امید است، تذکار این چند نکته، بی فایدت نباشد و دیوان کامل اشعار او (بی‌هیچگونه دخل و تصرّف)، هرچه زودتر به دوستداران شعر و ادب عرضه گردد.

۱ـ دیوان ملك‌الشّعراء، ریاضی یزد، ص ۳۳
۲ـ دیوان ملك‌الشّعراء، ریاضی یزد، ص ۳۷ـ۳۶
۳ـ دیوان ملك‌الشّعراء، ریاضی یزد، ص ۳۹ـ۳۸
۴ـ دیوان ملك‌الشّعراء، ریاضی یزد، ص ۳۹
۵ـ دیوان ملك‌الشّعراء، ریاضی یزد، ص ۴۰
۶ـ واژه‌نامه یزدی، گردآوری ایرج افشار ص ۷۲





سفرنامهٔ حکیم ناصرخسرو قبادیانی

استادِ حکیم و دانشورِ حقیقت جو ناصر خسرو قبادیانی بلخی (یا مروزی) از جملهٔ بزرگترین نویسندگان و شاعران و اندیشه‌مندان ایران زمین است. او به سال ۳۹۴ هـ.ق در روستای قبادیان بلخ به دنیا آمد و از روزگار خردی به دانش‌آموزی و فراگیری قرآن کریم، ادب پارسی و تازی، ملل و نحل، الهیات، حساب و هندسه، نجوم، طب و داروشناسی، و... موسیقی پرداخت. وی به کتاب علاقهٔ فراوانی داشت، در سفر کتابهای خود را به همراه می برد و گاه می شد که آنها را بر شتر حمل می کرد و خود پیاده طی طریق می نمود.

درجوانی به دربار امیران راه یافت و به مراتب عالی رسید. دربارهای محمود و مسعود را دید. تا چهل و سه سالگی شغل دیوانی و دبیری داشت و فی الجمله قرب و منزلتی عظیم داشت. امّا رؤیایی صادقه، آن‌چنان که خود گفته، او را از خوابِ چهل ساله بیدار کرد. به سفر پرداخت، با دانشمندان و عالمان نشست و برخاست کرد و سرانجام دل بر مذهب اسماعیلی نهاد، و در اندک مدت از بزرگان این مذهب شد؛ و هنر و اندیشهٔ والای خود را نیز لاجرم در خدمت بدان صرف کرد. ناصرخسرو پس از بازگشت از سفر به تبلیغ این مذهب پرداخت اما مورد تکفیر و تعقیب پیشوایان مذاهب اهل سنت و سلجوقیان قرار گرفت. ناچار، مدتی به مازندران پناه برد که اسپهبدان آن شیعه مذهب بودند و علویان در آن‌جا نفوذ و قدرتی داشتند. ناصر سرانجام به کوهستان بدخشان رفت و بیست و پنج سال آخرین عمرش را در آن‌جا گذراند. او در سال ۴۸۱ هـ.ق در یمگان درگذشت و همان جا نیز به خاک سپرده شد.

آثار ناصر خسرو بسیار است؛ که بعضی حتما از اوست، مانند: دیوانِ اشعار، جامع الحکمتین [جامع حکمت یونان و اصولِ عقاید اسماعیلیان]، خوان الاخوان، زادالمسافرین، گشایش ورهایش، وجه دین، و سفرنامه. در انتسابِ برخی آثار دیگر مانند روشنایی نامه به او محلِ تردید است و از آثاری مانند بستان العقول (= بستان العقل) و دلیل المتحیرین نشانی در دست نیست.

سفرنامهٔ ناصر خسرو در میان آثارِ نثرِ وی جایگاهِ خاصی دارد. این احتمال در بارهٔ این کتاب می‌رود که: خلاصه‌ای است از اصل که مفصل‌تر و مشروح‌تر بوده. توصیف‌های دقیق و جالب نویسنده‌ای که دیدی ژرف و عمیق داشته، سبب شده تا این سفرنامه از خواندنی‌ترین کتابها برای ایرانیان محسوب شود. زنده یاد جلال آل احمد که از بزرگ‌ترین و اثرگذارترین نویسندگان معاصر است، از تأثیر این کتابِ کوچك در شیوهٔ و روش نگارشِ خویش یاد کرده است.

سفرنامهٔ زیبای این حکیم و شاعر نامور ایرانی بارها در ایران و کشورهای دیگر به طبع رسیده است. مهم‌ترین، دقیق‌ترین و بهترین تصحیح و تحشیهٔ این اثر ارجمند توسّط استاد سیّد محمّد دبیر سیاقی (از یاران و همراهان مرحوم دهخدا در سازمان لغت نامه) انجام گرفته که نخستین بار در ۱۳۳۵ هـ.ش و پس از آن [با توضیحات و حواشی بسیار] در سالهای اخیر نیز انتشار یافته است. استاد محترم آقای نادر وزین پور نیز بر اساس چهار نسخهٔ چاپی (از جمله طبعِ جناب دبیر سیاقی) در مجموعهٔ سخن پارسی (به دبیری استاد احمد سمیعی) متن سفرنامه را با فهارس و شرح لغات و نامها انتشار داده‌اند، که از لحاظ جنبه‌های آموزشی برای دانش‌آموزان و دانشجویان بسیار مفید است. مُنتخَبِ سفرنامه و توضیحِ مُختصر حاضر از طبعِ اخیر برگرفته شده و تقدیم دوستداران ادبِ پارسی می‌شود.

○ شبی در خواب دیدم که یکی مرا گفتی: «چند خواهی خوردن از این شراب که خِرَد از مردم زایل کند؟ اگر به هوش باشی، بهتر». من جواب گفتم که: «حُکَما جز این چیزی نتوانستند ساخت که اندوهِ دنیا کم کند». جواب داد که: «بی‌خودی و بی‌هوشی راحتی نباشد. حکیم نتوان گفت کسی را که مردم را به بی‌هوشی رهنمون باشد، بلکه چیزی باید طلبید که خرد و هوش را بیفزاید». گفتم که: «من این از کجا آرم»؟ گفت: «جوینده یابنده باشد». و پس سوی قبله اشارت کرد ودیگر سخن نگفت.

[شنیدم که جوینده یابنده باشد
به معنی درست آمد این لفظ باری
به کامِ دلِ خویش یاری گزیدم
که دارد چویارِ من امروز یاری؟»
فرّخی سیستانی]

○ پنجم محرّم سنه ثمان و ثلاثین و اربعمائه [۴۳۸هـ.] دهم مردادماهِ سنهٔ خمس عشر و اربعمائه [۴۱۵] از تاریخِ فُرس، به جانبِ قزوین روانه شدم و به دیه قوهه رسیدم. قحط بود و آن جا يك من نانِ جو به دو درهم می‌دادند. از آن‌جا برفتم، نهمِ محرّم به قزوین رسیدم. باغستان بسیار داشت، بی دیوار و خار؛ و هیچ چیز که مانع شود در رفتن راه نبود. و قزوین را شهری نیکو دیدم، با رویِ حصین و کنگره بر آن نهاده و بازارهای خوب، الاّ آن که آب در وی اندك بود و منحصر به کاریزها در زیرزمین. و رییسِ آن شهر مردی علوی بود و از همهٔ صناع‌ها [= صنعت‌گران] که در آن شهر بود کفشگر بیشتر بود.

○ بیست و ششم محرّم از شمیران [در طارم] برفتم. چهاردهم صفر را به شهر سراب رسیدم، و شانزدهم صفر از شهر سراب برفتم و از سعیدآباد بگذشتم. بیستم صفر سنهٔ ثمان و ثلاثین و اربعمائه [۴۳۸هـ.] به شهر تبریز رسیدم ـ و آن پنجم شهریورماه قدیم بود ـ و آن شهر قَصَبهٔ [= شهر میانین = مرکز] آذربایجان است، شهری آبادان. طول و عرضش به گام بپمودم، هريك هزار و چهارصد بود. مرا حکایت کردند که بدین شهر زلزله افتاد، شبِ پنج شنبه هفدهم ربیع الاوّل سنهٔ اربع و ثلاثین و اربعمائه [۴۳۴هـ.] و در ایّام مُسترقه بود پس از نماز خفتن. بعضی از شهر خراب شده بود و بعضی دیگر را آسیبی نرسیده بود. و گفتند چهل هزار آدمی هلاك شده بودند.

○ در آن شهر [مَعَرَّةُ النّعمان] مردی بود که او را ابوالعلای معری می گفتند. نابینا بود. و رییس شهر او بود. نعمتی بسیار داشت و بندگان و کارگزاران فراوان. و خود، همهٔ شهر او را چون بندگان بودند. و خود طریقِ زهد پیش گرفته بود. گلیمی پوشیده و در خانه نشسته و نیم من نان جوین راتبه کرده که جز آن هیچ نخورد. و من این معنی شنیدم که درِ سرای باز نهاده است و نوّاب و ملازمان او کارِ شهر می‌سازند مگر به کلیات که رجوعی به او کنند. و وی نعمت خویش از هیچ کس دریغ ندارد، و خود صائم الدهر قائم اللیل باشد و به هیچ شغل دنیا مشغول نشود. و این مرد در شعر و ادب به درجه‌ای است که افاضل شام و مغرب و عراق مقرّند که در این عصر کسی به پایهٔ او نبوده است و نیست.

[و علی الدهر من دماء الشهیدیـ
ن علی و نجله شاهدان
فهما فی اواخراللیل فجرا
ن و في اولیاته شفقان
ثبتا في قمیصهِ لیجئ الـ
حشر مستدعیا الی الرّحمان

شعر از ابوالعلا است و در رثاء امام علی(ع) و فرزندش سروده شده.

برای برگردان پارسی شعر رجوع کنید به ادبستان، ۳۸، بهمن ۷۱، ص ۸]

○ پنجم رمضان سنهٔ ثمان و ثلاثین و اربعمائه [۴۳۸هـ.] در بیت المقدس شدیم. يك سال شمسی بود که از خانه بیرون آمده بودیم و مادام در سفر بوده که به هیچ جای مُقامی و آسایشی تمام نیافته بودیم. بیت المقدس را اهل شام و آن طرف، قُدس گویند. و از اهل آن ولایات کسی که به حجّ نتواند رفتن، در همان موسم به قُدس حاضر شود، و به مَوْقف بایستد، و قربانی عید کند، چنان که عادت است. و سال باشد که زیادت از بیست هزار خلق در اوایل ماه ذی الحجه آن‌جا حاضر شوند و فرزندان بَرَند و سنت کنند. و از دیارِ روم و دیگر بِقاع، همه تَرسایان و جهودان بسیار آن‌جا روند به زیارت کلیسا و کنشت که آن جاست.

مسجد اقصی و آن، آن است که خدای عزّ و جلّ، مصطفی را صلی الله علیه و سلم، شب معراج از مکّه آن جا آورد. و از آن‌جا به آسمان شد، چنان که در قرآن آن را یاد کرده است: سبحان الذی اسری بعبده لیلا من المسجد الحرام الی المسجد الاقصی [پاکی و بی عیبی آن را که بندهٔ خویش را، در پاره ای از شب، از مسجدالحرام به مسجداقصی برد / بخشی از آیهٔ ۱، سوره الاسرا]، و آن جا را عمارتی به تکلف کرده‌اند و فرش‌های پاکیزه افکنده، و خادمان جداگانه ایستاده، همیشه خدمت آن را کنند.

○ مدینه رسول الله، علیه السلام، شهری است برکنارهٔ صحرایی نهاده، و زمین نمناك و شوره دارد، و آبِ روان است اما اندك، و خرماستان است. و آن جا قبله سوی جنوب افتاده است. و مسجد رسول الله، علیه الصلوة والسلام، چندان است که مسجد الحرام. و حظیره رسول الله، علیه السلام، در پهلوی منبر مسجد است، چون رو به قبله نمایند جانب چپ، چنان که چون خطیب از منبر ذکر پیغمبر، علیه السلام، کند و صلوات دهد، روی به جانب راست کند و اشاره به مقبره کند. و آن خانه‌ای مخمس است، و دیوارها از میان ستون‌های مسجد براورده است، و پنج ستون در گرفته است. و بر سر این خانه همچو حظیره کرده به دارافزین [مجری که در جلو اتاق بین دو در سازند؛ طارمی، نرده]، تاکسی بدان جا نرود، و دام در گشادگی آن کشیده تا مرغ بر آن جا نرود. و میان مقبره و منبر هم حظیره‌ای است از سنگ‌های رخام کرده، چون پیشگاهی، و آن را روضه گویند. و گویند آن بستانی از بستان‌های بهشت است. چه رسول الله، علیه السلام، فرموده است: «بین قبری و منبری روضة من ریاض الجنة» [میان قبر و منبر من باغی از باغهای بهشت است] و شیعه گویند، آن جا قبر فاطمه زهرا است، علیها السلام. و مسجد رادری است. و از شهر بیرون، سوی جنوب، صحرایی است و گورستانی است. و قبر حمزة بن عبدالمطلب، رضی الله عنه، آن جاست. و ان موضع را قبور الشهداء گویند.

○ [درختکاری دل انگیز در مصر] از جملهٔ چیزها اگر کسی خواهد که باغی سازد، در هر فصلِ سال که باشد بتواند ساخت. چه هر درخت که خواهد مدام حاصل تواند کرد و بنشاند، خواه مثمر و مُحمِل [= باردار]، خواه بی‌ثمر. و کسان باشند که دلال آن باشند، و از هرچه خواهی در حال حاصل کنند. و آن چنان است که ایشان درخت‌ها در تغارها کشته باشند، و بر پشت بام‌ها نهاده، و بسیار بام‌های ایشان باغ باشد، و از آن اکثر پربار باشد از نارنج و ترنج و نار و سیب و بِه و گل و ریاحین و سپر غم‌ها. و اگر کسی خواهد، حمالان بروند و آن تغارها بر چوب بندند، همچنان با درخت، و به هرجا که خواهند نقل کنند. و چنان که خواهی آن تغار را در زمین جای کنند و در آن زمین بنهند و هروقت که خواهند تغارها بکنند و پاره‌ها بیرون آرند و درخت خود خبردار نباشد. و این وضع در همهٔ آفاق جای دیگر ندیده‌ام و نشنیده، و انصاف آن که، بس لطیف است.

○ در وقتی که من به شهر اسوان بودم دوستی داشتم، که نامِ او ذکر کرده‌ام در مقدمه، او را ابوعبدالله محمدبن فلیج می‌گفتند. چون از آن‌جا به عیذاب می‌آمدم نامه نوشته بود به دوستی، یا وکیلی که او را به عیذاب بود، که آن چه ناصر خواهد به وی [= مقصود خود ناصر خسرو] دهد، و خطی بستاند تا وی را محسوب باشد. من چون سه ماه در این شهر عیذاب بماندم و آن چه داشتم خرج کرده شد، از ضرورت آن کاغذ را بدان شخص دادم. او مردی کرد و گفت: «والله او را پیش من چیز بسیار باشد، چه می‌خواهی تا به تو دهم؟ تو به من خط ده». من تعجب کردم از نیکمردی آن محمد فلیج، که بی‌سابقه با من آن همه نیکویی کرد. و اگر مردی بی‌باك بودمی و روا داشتمی، مبلغی مال از آنِ شخص به واسطهٔ آن کاغذ بستیدمی.

غرض، من از آن مرد صدمن آرد بستدم ـ و آن مقدار را آن جا عزّتی تمام است ـ و خطی بدان مقدار به وی دادم. و او آن کاغذ که من نوشته بودم به اسوان فرستاد. و پیش از آن که من از شهر عیذاب بروم، جواب آن محمد فلیج باز رسید، که «آن، چه مقدار باشد؟ هرچند که او خواهد، و از آنِ من موجود باشد بدو ده، و اگر از آنِ خویش بدهی عوض با تو دهم، که امیرالمؤمنین علی بن ابی‌طالب، صلوات الله علیه، فرموده است: «المومن لایکون محتشما ولامغتنما» [مؤمن صاحبِ حشمت و فرصت جو نیست]. و این فصل بدان نوشتم تا خوانندگان بدانند که مردم را بر مردم اعتماد است، و کَرَم هرجای باشد، و جوانمردان همیشه بوده‌اند و باشند.

○ [در ناحیه فلج در صد و هشتاد فرسنگی مکه] مسجدی بود که ما در آن‌جا بودیم. اندك رنگ شنجرف ولاجورد با من بود، بر دیوار آن مسجد بیتی نوشتم و شاخ و برگی در میان آن بردم. ایشان بدیدند، عجب داشتند. و همهٔ اهل حصار جمع شدند، و به تفرج آن آمدند. و مرا گفتند که اگر محراب این مسجد را نقش کنی، صدمن خرما به تو دهیم. و صدمن خرما نزدیك ایشان ملکی بود. چه، تا من آن جا بودم از عرب لشکری به آن جا آمد و از ایشان پانصد من خرما خواست، قبول نکردند و جنگ کردند: ده تن از اهل حصار کشته شد و هزار نخل بریدند و ایشان ده من خرما ندادند. چون با من شرط کردند، من آن محراب نقش کردم. و آن صدمن خرما فریادرس ما بود، که غذا نمی‌یافتیم و از جان ناامید شده بودیم، که تصور نمی‌توانستیم کرد که از آن بادیه هرگز نتوانیم افتاد. چه، به هرطرف که آبادانی داشت، دویست فرسنگ بیابان می‌بایست برید ـ مخوف و مهلك. و در آن چهار ماه هرگز پنج من گندم به یك جا ندیدم.

○ هشتم صفر سنهٔ اربع و اربعین و اربعمائه [۴۴۴هـ.] بود که به شهر اصفهان رسیدیم. از بصره تا اصفهان صد و هشتاد فرسنگ باشد. شهری است بر هامون نهاده آب و هوایی خوش دارد. و هرجا که ده گز چاه فرو برند، آبی سرد خوش بیرون آید. و شهر دیواری حصین بلند دارد و دروازه‌ها و جنگ گاه ها ساخته، و بر همه بارو کنگره ساخته و در شهر جوی‌های آبِ روان و بناهای نیکو و مرتفع، و در میانِ شهر مسجد آدینهٔ بزرگ نیکو. و اندرون شهر، همه آبادان ـ که هیچ چیز از وی خراب ندیدم ـ و بازارهای بسیار. و من در همه زمین پارسی گویان شهری نیکوتر و جامع‌تر و آبادان‌تر از اصفهان ندیدم.

○ و برادرم، خواجه ابوالفتح، به راهِ دشت به دستگرد آمد. و در خدمت وزیر به سوی امیر خراسان می‌رفت. چون احوال ما بشنید، از دستگرد بازگشت، و بر سرِ پل جموکیان بنشست تا آن که ما برسیدیم. و آن روز شنبه بیست و ششم ماه جمادی الاخر سنهٔ اربع و اربعین و اربعمائه [۴۴۴هـ.] بود و بعد از آن که هیچ امید نداشتیم و به دفعات در وقایع مهلکه افتاده بودیم و از جان ناامید گشته، به همدیگر رسیدیم و به دیدار یکدیگر شاد شدیم و خدای، سبحانه و تعالی، را بدان شکرها گزاردیم. و بدین تاریخ به شهر بلخ رسیدیم. و حسب حال این سه بیت بگفتم:

رنج و عنای جهان اگرچه درازِ است
با بد و با نیك بی‌گمان به سرآید
چرخ، مسافر زبهر ماست شب و روز
هرچه یکی رفت براثر دگر آید
ما سفر برگذشتنی گذرانیم
تا سفر ناگذشتنی به درآید

ماخذ:
سفرنامه ناصر خسرو، حکیم ناصربن خسرو قبادیانی مروزی، به کوشش نادروزین پور، مجموعه سخن پارسی: ۳، جیبی، چ۷، ۱۳۶۷، نوزده + ۱۹۹ ص.

به یادِ زنده یاد
دکتر غلامحسین یوسفی



از گلستان ادب رفته گلی بار دگر
دوستان باز خلیده است به دل خارِ دگر

یوسفی رفته و یاران همه حیران و حزین
کز کجا باز توان یافت چنو یارِ دگر

منِ آزرده دل و سوخته جان هم به هراس
که مبادا به کمینم بود آزار دگر

جغد شومم که به ویرانه تنهایی خویش
نیست جز نوحه شب و روز مرا کارِ دگر

بس که رفتند عزیزان و دریغا گفتیم
کاش یارب نرود یارِ دگر بارِ دگر

یوسفی رفته ولی پرتو ذاتش باقی است
که همی سرزند از مشرق انوارِ دگر

مرگ او عینِ حیات است و براو گریه خطاست
گریه بر من سِزد و زندهٔ بسیارِ دگر

از: دکتر حسینعلی سلطان زاده پسیان

شرکت کتاب و نوار

زبانسرا



قابل توجه آموزشگاههای زبان، مهد کودکها و علاقمندان به فراگیری زبان آموزش زبانهای زنده دنیا با کتاب و نوار و فیلم‌های آموزشی ویدئویی

تهران - خیابان انقلاب - اول وصال شیرازی پلاک ۲۷

تلفن: ۶۴۶۲۱۵۲-۶۴۶۲۶۱۲

ادبستان



تلفنی آگهی می پذیرد

۳۱۱۱۲۱۵-۳۱۱۵۰۸۶

۳۲۸۳۵۰

آموزش سنتور

بطریقه علمی

تماس از ۶ بعدازظهر الی ۹ بعدازظهر

۷۵۳۹۹۷۰

کنکور مکاتبه‌ای

پزشکی تضمینی ½ شهریه پس از قبولی

فنی مهندسی، اقتصاد، هنر

☎ ۶۳۹۴۰۷-۸۹۱۸۲۶

آدرس: تهران، صندوق پستی: ۴۱۸۳ - ۱۵۸۷۵ پویا

آموزشگاه علمی

آزاد دخترانه

معلم



برای

کلاسهای کنکور

اختصاصی وعمومی

رشته های تجربی ریاضی فیزیک

علوم انسانی وتکدرس تقویتی اول

تاچهارم دبیرستان ثبت نام می نماید

کلاسها در دو نوبت صبح و عصر تشکیل می شود

نشانی: تهرانپارس تقاطع بزرگراه رسالت ورشید نبش ۱۶۰ غربی

تلفن ۷۸۶۳۳۰۶-۷۷۰۹۹۲

داوطلبان کنکور سال ۷۳

پزشکی، مهندسی، انسانی، هنر

مؤسسهٔ علمی راه دانش به‌منظور ارتقاء سطح علمی، سنجش، ایجاد فضای مناسب برای حضور هرچه بهتر در یک رقابت علمی سالم - بهره‌گیری از «تست‌های متنوع و نمونه سئوالات کنکور، برنامه‌ریزی صحیح، روش مطالعه دروس مختلف، روش صحیح تست‌زدن، روش تندخوانی و تقویت حافظه، روش صحیح مطالعه دروس زیست‌شناسی - فن پاسخگوئی حدسی به تستهای ریاضی - فیزیک - شیمی - ادبیات و تاریخ، مشاوره درسی، آشنائی با فضای آزمون و مراحل آن همراه با بسیاری خدمات دیگر» تحت عنوان آموزش مکاتبه‌ای کلیه اطلاعات، جزوات و خدمات ارزنده را برای شما ارسال می‌دارد.

جهت دریافت دفترچه راهنما و فرم ثبت‌نام، فرم زیر را تکمیل کرده و به آدرس تهران صندوق پستی ۱۸۷ - ۱۶۴۱۵ مؤسسه علمی راه دانش ارسال نمائید.

تلفن: ۳۶۸۲۳۲

✂

نام و نام خانوادگی .... آدرس ....

.... کدپستی ....

با توجه به ظرفیت محدود اولویت باکسانی است که سریعاً اقدام نمایند. فتوکپی فرم هم قابل قبول است.

«مؤسسه علمی راه دانش»

شهریه اقساط

برگزاری کلاسهای نیمه فشرده کنکور

ویژه مهندسی وپزشکی شروع اول دیماه

تکدرس، راهنمایی ودبیرستان

۸۰۷۱۶۳۱و۸۰۲۵۰۸۹



درسهایی درباره‌ی داستان‌نویسی (۱۴)

برای میلیونها خواننده بنویسید نه برای گروه چند نفری منتقدان و برگزیدگان

● لئونارد بیشاپ

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

۲۲۳. کاربردهای گفتگو

با اینکه عشق، نفرت، دوستی، مشارکت، ازدواج و غیره حوادثِ واقعیِ داستانی هستند، اما برای اینکه خواننده روابطِ شخصیتها را به نحوی واقعی احساس کند، شخصیتها باید باهم صحبت کنند. هنگامی که نویسنده از گفتگو استفاده می کند، روابطِ شخصیتها باهم رسماً آغاز می شود. نویسنده با به کارگیری گفتگو کاری می کند تا روابط اشخاص باهم شروع شود، تعمیق پیدا کند، تصدیق یا مجدداً تصدیق شود، تداوم پیدا کند یا تمام شود.

مثال، شروعِ روابط: «شما به نظرم آشنا می آیید. انگار ما همدیگر را می شناسیم، نه؟

ـ بله. سه سال قبل در اجلاسیهٔ فروشندگانِ کفش همدیگر را دیدیم.»

تعمیقِ روابط: «واقعا نمی دانم قبل از اینکه باهم آشنا بشویم چطوری زندگی می کردم.»

«من هم همین طور، تو زندگیِ مرا تبدیل به رؤیایی طولانی کردی.»

تصدیقِ روابط: «تو را همان قدر دوست دارم که زندگی را.»

تصدیقِ مجددِ روابط: «پس از این همه سال، هنوز تو را دوست دارم.»

تداومِ روابط: «قبول داری برای اینکه زندگیمان تکمیل شود، باید یك بچه داشته باشیم؟»

«آره عزیزم، قبول دارم.»

پایانِ روابط: «از دستت ذله شدم، دیگر نمی خواهم باهات زندگی کنم.»

«اتفاقاً من هم از دستت ذله شدم، من هم نمی خواهم باهات زندگی کنم.»

نویسنده می تواند با استفاده از گفتگو بدونِ اینکه خواننده را با شرح وضعیت هایِ ملال آور خسته کند، به طورِ ضمنی شروع، بنا یا پایانِ روابطی را برایِ خواننده توضیح دهد.

مثال: زیر شاخه هایِ درختِ سدر دراز کشیدند. فردریك در حالی که دائم مورچه ها را از سوراخهای بینی اش درمی آورد، فکر کرد که چطور چند لحظه پیش به گابری یلا گفته که چون زیبا و پراحساس و تنها ممیزِ حسابداریِ ثروتِ افسانه ایِ پدرِ دیوانه اش است، دوستش دارد. گابری یلا از صداقتِ او یکه نخورده بود چون او هم صادق بود. گابری یلا سیگارش را که در چوب سیگار الماسِ باروکشِ عاج، قرار داشت، گیراند و دودِ سیگارش را بر مرغِ زرین پر که داشت برگی را نوك می زد فوت کرد و بعد به فردریك گفت که چون اندامی عضلانی و تیپی مردانه و موهایی پرپشت دارد، او را دوست دارد. فردریك روی علفها تکانی به خود داد و نزدیك بود با شنیدنِ اعترافِ صادقانهٔ گابری یلا صدایِ غرغرش در آید. گابری یلا چند تا مورچه از گوشِ فردریك درآورد و گفت که برایش مهم نیست که چشمِ فردریك به ثروتِ اوست. به علاوه با اینکه می داند فردریك به زودی محتویاتِ سه گاوصندوقی را که در اتاق خوابِ اوست، خواهد دزدید، اما اصلاً برایش مهم نیست. چون پول را می شود جبران کرد، ولی اگر عشق از دست برود، برای همیشه رفته است.

اما می توان با استفاده از گفتگو رابطه ای عاشقانه را به شیوه ای مستقیم آغاز کرد:

مثال: فردریك: «چون زیبا، پراحساس و مُمیزِ حسابداری ثروتِ افسانه ای پدر دیوانه ات هستی دوستت دارم.»

گابری یلا: مِن هم چون اندامی عضلانی، تیپی مردانه و موهایی پرپشت داری، دوستت دارم. می دانم که به زودی محتویات سه گاوصندوقی را که در اتاقِ خوابم است می دزدی، اما برایم اصلا مهم نیست. چون پول را می شود جبران کرد، اما اگر عشق از دست برود، برای همیشه رفته است.

نویسنده می تواند بعد از اینکه با استفاده از گفتگوی اول داستان رابطه ای را ایجاد کرد، مطالب، جزئیات و حقایقِ مهمِ مقدمهٔ داستان را در مطالبِ بعدی بیاورد.

۲۲۴. تقسیمِ صحنه های «تك حادثه ای»

اگر نویسنده صحنهٔ **تك حادثه ای** رمانِ پرحادثه را به چند قسمت تقسیم کند، خواننده به زحمت می افتد. بحرانِ صحنهٔ تك حادثه ای در انتهای آن است و چون فقط قسمتِ آخرِ چنین صحنه ای باب طبع خواننده است، تقسیم آن به چند قسمت، خواننده را ناراحت می کند. قسمتهای اول این صحنه که بحرانی ندارد، صرفاً خواننده را برای بحران آماده و او را مجبور می کند تا رُخ دادن قسمت آخرِ صحنه، منتظر بماند.

مثال: داستان: دو نوجوان در برجِ فانوس دریاییِ متروکی می گردند. به آنها هشدار داده اند که روحی پلید در آن برج رفت و آمد می کند. هدفِ نویسنده این است که نوجوانها را به طبقهٔ بالای برج که روحِ پلید کمین کرده، بکشاند.

رمانِ پرحادثه را معمولاً با استفاده از چندین زاویه دید و خطِ طرح می نویسند. و نویسندهٔ بی تجربه برای نوشتنِ چنین رمانی از شیوهٔ زیر استفاده می کند:

مثال (توالی صحنه ها): (الف) نوجوانها واردِ برجِ فانوسِ دریایی می شوند و گردشِ مختصری در آن می کنند. (ب) والدینِ نوجوانها سوارِ کشتی تفریحی و مشغولِ خوشگذرانی هستند. (ج) پلیس به دنبالِ قاتلی است که خونِ زنان را می مکد. (د) نوجوانان به طبقهٔ سوم که می رسند می ترسند. (هـ) زنی خواب است، پنجرهٔ اتاقش باز می شود. زن جیغ می کشد. (و) نوجوانان بالاخره به آخرین در می رسند و آن را باز می کنند. روحِ پلید به آنان نیشخند می زند.

در این حالت، نویسنده با تقسیمِ صحنه به سه قسمت و جادادنِ وضعیت و زاویه دیدهای شخصیتهایِ دیگر در لابلای آنها، صحنه را کش می دهد. به علاوه شك و انتظاری وجود ندارد. فقط آنها ناگزیر چیزی را درك می کنند و یا روحِ پلید مواجه می شوند و یا اصلا روحِ پلیدی وجود ندارد.

برای اینکه صحنهٔ کامل، چند پاره نشود، باید هر قسمت از صحنه بحرانِ خاصِ خود را داشته باشد. به علاوه این قسمتها باید کوتاه و تبدیل به چند صحنهٔ مستقل از هم شوند. البته شدتِ بحرانهایِ دو قسمتِ (یا دو صحنهٔ) اول باید کمتر از شدتِ بحرانِ صحنهٔ نهایی باشد. نویسنده با استفاده از این شیوه، شك و انتظار نیز ایجاد می کند.

مثال: (قسمتِ اول): ناگهان کسی از کنار آنها می گذرد و جیغ می کشد که: «او آنجاست. زنده است!» نوجوانها می خواهند بایستند اما پیش می روند. **(قسمتِ دوم)** یك تخه از پله ها فرو می ریزد و چیزی نمانده آنها را بکشد. حالا آنها باید به راهشان به طرفِ طبقهٔ بالا ادامه دهند. **(قسمتِ سوم)** بالاخره آنها با روح مواجه می شوند و وحشت می کنند.

به این ترتیب قسمتهای مختلف فقط از طریقِ صحنه و وضعیت باهم ارتباط ندارند. بلکه هر قسمت، خود صحنهٔ کاملی است و همهٔ صحنه ها به اوجی قوی ختم می شوند.

۲۲۵. استفادهٔ مکرر از صحنه هایی که دو شخصیت دارند

نویسندگانی که تصمیم می گیرند از نوشتن داستانِ کوتاه دست بکشند و رمان بنویسند باید از یکی از نقایص متداول در رمانهایِ اولیهٔ نویسندگان اجتناب کنند. داستانِ کوتاه گره افکنی و عرصهٔ عملِ محدودی دارد. به همین دلیل هم داستانِ کوتاه نویسان مایل اند که رمان را هم از طریقِ تعدادِ زیادی از صحنه هایی که دو شخصیت دارند گسترش دهند. چرا که ایشان به دلیلِ تجارب طولانیشان در داستانِ کوتاه نویسی، به صحنه هایِ دو شخصیته متکی هستند.

داستان (رمان): یك گروهِ چریکی را مأمور می کنند تا قلعه ای نظامی را تصرف کند. در آن قلعه سرلشکرهایِ عالیرتبه مشغول تبانی برای سرنگونی حکومتِ آرژانتین هستند.

اگر این رمان یا بسیاری از رمانهایِ دیگر را از طریقِ تعدادِ زیادی از صحنه های دو شخصیته بنویسیم، رمان بسیار طولانی، کند و خسته کننده خواهد شد.

مثال (توالی صحنه هایِ دو شخصیته): ۱) سرلشکرها نقشه ای را بررسی و باهم صحبت می کنند. ۲) افسرانِ چریك تجهیزاتشان را وارسی می کنند. ۳) نگهبانها باهم دربارهٔ حملهٔ احتمالی صحبت می کنند. **۴) خلبان و مکانیكِ هواپیما باهم،** هواپیما را بازرسی می کنند. ۵) سرگردِ چریك در کلیسا زانو زده است و در حالِ اعتراف برای کشیش است.

نویسنده با تکیه بر این شکلِ ساده رمانش را که باید دائم گسترش پیدا کند، محدود می کند. و باز رمان پس از استفادهٔ طولانی از صحنه هایِ دو شخصیته نهایتاً دچارِ سکون می شود. به علاوه تکرارِ صحنه هایی که به لحاظِ ساختاری شبیهِ هم هستند، شك و انتظار خواننده را کم و قدرتِ پیش بینی او را افزایش می دهد. در نتیجه جهانِ داستان رنگ می بازد.

هر صحنه از تعدادی نکتهٔ داستانی ترکیب شده است و این نکات مثلِ نکاتِ طرح، نکاتِ روابط، نکاتِ تغییرِ شخصیتها و غیره را باید به خوبی بیان کرد. اگر خطِ داستانیِ منسجمی داشته باشیم، می توانیم با صحنه ای چند شخصیته نکاتِ زیادی را بیان کنیم. البته منظور این نیست که مطالب را باهم ترکیب یا رمان را کوتاه کنیم؛ بلکه با استفاده از **صحنه های گروهی** می توان محتوایِ بیشتر و ساختاری جذابتر ارائه داد و مهارتهایِ بیشتری را به کار گرفت.

صحنه هایِ دو شخصیته عمدتاً به گفتگو، درون نگری و روایت متکی هستند. به علاوه چنین صحنه هایی نویسنده را به استفاده از اسنادِ تاریخی، صحنه هایِ وسیع و یا پیشینه ای طولانی ترغیب نمی کنند، بلکه رمان را به راهی باریك محدود می کنند. در این حالت، خواننده همیشه منتظر است که به صحنهٔ بعدی برسد البته نه به دلیلِ اینکه شك و انتظارِ داستان قوی است بلکه به این دلیل که خواننده مجبور است برای رسیدن به صحنهٔ بعدی، مطالبِ زائدی را بخواند.

۲۲۶. انتقالِ صحنهٔ آینده به زمانِ حال

در مواقعِ خاصی و به دلیلی، می توان صحنه ای را از وضعیتی در آینده انتخاب کرد و قبل از اینکه آن وضعیت اتفاق بیفتد، ارائه داد.

داستان: می خواهند قصابی را به دلیل اینکه بیش از حد استخوان و چربی از گوشت جدا می کند از کار بیکار کنند. وی در حالی که مشغولِ کار است، صحنهٔ مواجهه با رئیس را در ذهنش مجسم می کند.

مثال: هرمان در حالی که گوشتِ رانِ گوساله را اره می کرد، خودش را در ذهن مجسم کرد که جلویِ آقایِ وکمان ایستاده است و آقایِ وکمان در حالی که مشتش را تکان می دهد، می گوید: «تو بیش از حد چربی و استخوان از گوشتها جدا می کنی. مردم طبقِ وزنِ گوشت به ما پول می دهند. هرچقدر وزنِ گوشت کمتر باشد، پولِ کمتری گیر من می آید. به همین دلیل هم تو اخراجی هرمان، از همین حالا!»

هرمان از بریدنِ گوشتِ گوساله دست و نفسی کشید. فکر کرد: «اخراج، آن هم چه موقعی، دو هفته مانده به کریسمس.» سپس چربیِ بیشتری از گوشتها جدا کرد.

اما این صحنهٔ خیالی هنوز رخ نداده است؛ بلکه نوعی فراافکنیِ آینده است. در اینجا می توان صحنه و زاویهٔ دیدِ داستان را عوض کرد. مثلاً می توان نوشت: همسر هرمان دارد همه چیز را مفصلا برایِ جشنِ کریسمس آماده می کند. وقتی این صحنه به پایان می رسد نویسنده مجدداً سراغِ هرمان می رود: هرمان در رختکن کارخانهٔ گوشت و مشغولِ تمیز کردنِ کمدِ لباسش است. چون چند دقیقه پیش عذرش را خواسته اند.

البته لزومی ندارد نویسنده صحنهٔ اخراج را بنویسد؛ اشارهٔ صرف به آن کافی است. چون قبلا شخصیت، آن صحنه را در ذهن مجسم کرده و

نویسنده آن را نوشته است.

مثال: هرمان با عصبانیت و محکم درِ کمدش را باز کرد. غر غر کنان و با صدای بلند گفت: «بعد از پنج سال کارِ صادقانه، حالا درست قبل از کریسمس دارد مرا بیـرون می‌کـنـد». لـبـاسـهـای کـارش را از جالباسی پایین کشید و به زور در ساکی جا داد.

استفاده از این شیوه: **فرا افکنی صحنه** در زمانِ درگیری، به نفعِ نویسنده است. چون درگیری را تشدید می‌کند و نمی‌گذارد نویسنده از **صحنهٔ اضافی** دیگری استفاده کند.

با این حال، از این شیوه نباید زیاد استفاده کرد، چون با اینکه شخصیت نباید قدرتِ خارق‌العاده‌ای داشته باشد، نویسنده با نسبت دادنِ ویژگیهای مرموز یا روانیِ خاص به شخصیت عملا داستانِ خود را به مخاطره می‌اندازد.

۲۲۷. شخصیتهای ذخیره

استفاده از **شخصیتِ ذخیره** برای پایان‌بندی رمانهایِ پرماجرایی که متکی بر عملیاتِ اضطراری نجات آن هم در آخرین لحظات هستند، ضروری است.

داستان: آدم ربایان، رئیس جمهور امریکا را دزدیده و به صومعه‌ای در تبت برده‌اند. پایگاه آنها نفوذناپذیر است. آدم ربـایـان درخـواسـت ۵/۰۰۰/۰۰۰/۰۰۰ دلار کرده و برای اثباتِ جدی بودنشان، وزیر امور خارجه را نیز کشته‌اند.

اگر ناگهان سر و کلهٔ یك روحانی ناشناس بودایی در رمان ظاهر شود و نقشهٔ نقبهایِ مخفیِ زیر صومعه را در اختیار گروهِ نجات قرار دهد، نویسنده به **گره گشایی تصادفی** متوسل شده است. البته گره گشایی تصادفی پذیرفتنی است اما راضی کننده و باور کردنی نیست. حتی اگر نویسنده در قسمتهایِ اولِ رمان هم ذکری از نقبهایِ مخفیِ صومعه و نقشهٔ آن به میان آورده باشد باز هم این گره گشایی باور کردنی نیست. در حقیقت این شیوه نوعی پیش آگاه سازیِ مصنوعی است و **نوع استفادهٔ آیندهٔ نویسنده از آن را فاش می‌کند.**

البته اگر این گره گشایی تصادفی در اواسطِ رمان رخ دهد، گیرا و پذیرفتنی است. چرا که نیرویِ محرکه و پیش برندهٔ بقیهٔ رمان، نقصِ **تصادفِ مصنوعی** را جبران می‌کند. اما اگر در انتهای رمان رخ دهد، هیچ چیز پس از آن نیست که این نقص را برطرف کند. و طبعا عملیاتِ نجات نه خواننده را راضی می‌کند و نه بر سر شوق می‌آورد. چون قبل از استفادهٔ نویسنده از این **گولزنك**، این شگرد، گره گشایی را لو می‌دهد.

به همین جهت نیز نویسنده باید در ابتدای رمان شخصیتی ذخیره خلق کند. این شخصیت در ارتباط با کلِ رمان، تصادفی است. اما هنگامی که در داستان ظاهر شد باید فضایِ کافی در اختیارش گذاشت و به اختصار به او پرداخت تا بتوان از وی برای ایجادِ آرامش در صحنه استفاده کرد. این شخصیت باید کمی عجیب، خلافکار و بامزه باشد. قهرمانانِ نجاتبخش نیز باید برخی از صفاتِ او را داشته باشند، اما کارهای او نباید ربطی به انتهای رمان داشته باشد. خواننده نیز او را تا پایانِ رمان نمی‌بیند. در انتهایِ رمان نیز که دوباره ظاهر می‌شود، خواننده به خاطر عرصهٔ عملی که نویسنده در ابتدایِ رمان در اختیارِ او گذاشته، او را به جا می‌آورد. البته ظهورِ مجددِ او خواننده را غافلگیر می‌کند؛ و وقتی او نقشهٔ مفصلِ نقبهایِ مخفی را در اختیارِ گروهِ نجات قرار می‌دهد خواننده شگفت زده می‌شود. اما چون شخصیتی واقعی است، کار او باور کردنی است.

استفاده از شخصیتِ ذخیره گیراتر از استفاده از **تصادف** است. چون **شخصیتِ باور کردنیِ** وی در ابتدای رمان، بر کمكِ باور نکردنیِ او در انتهای رمان می‌چربد. و چون ظهور او در ابتدایِ رمان ارتباطِ مستقیمی به شرکتِ او در عملیاتِ نجاتِ آخرِ رمان ندارد، برای **آماده سازی [یا پیش آگاه سازی]** خواننده نیز در اوایل رمان ظاهر نشده است. بلکه نویسنده او را خلق و برای استفاده از کمكِ ضروری وی در آینده، او را به عنوان شخصیت ذخیره نگه داشته است.

۲۲۸. شخصیت، طرح و داستان

از شخصیت و داستان، کدامیك تقدم دارند؟ هیچکدام. هر دو با هم‌اند و یکی بدونِ دیگری وجود ندارد. فقط هنگامی که شخصیت در خلاء زندگی می‌کند زندگی‌اش فاقدِ طرح است. و متقابلاً اگر شخصیت طرح را تصویر نکند، طرحی وجود ندارد. ولی با اینکه شخصیت و طرح کاملاً به هم گره خورده‌اند، هریك در چارچوبِ بسیار بزرگتری به نامِ **داستان**، هویتِ مستقلی دارند.

اما چون شخصیتها انسان هستند با برخی چیزها درگیری دارند. طرح با توالیِ حوادثِ زندگیِ اشخاص سروکار دارد. ممکن است در داستان ابتدا طرح و یا شخصیت ظاهر شود. به هر حال با اینکه این دو عنصر از هم جدا هستند، همیشه با هم‌اند.

مثال (تقدمِ طرح بر شخصیت): ابتدا زلزله رخ می‌دهد و سپس اشخاص ظاهر می‌شوند.

(تقدمِ شخصیت بر طرح): اشخاص ناگهان گرفتارِ زلزله می‌شوند.

حوادث باعثِ رشد و نمو شخصیتها و ایجادِ درگیری در زندگیِ آنها می‌شود. درگیری [یا کشمکش] مانعی درونی یا برونی است که نمی‌گذارد شخصیت به امیال، نیازها و یا آنچه باید برسد دست یابد. شخصیتها بدونِ درگیری صرفاً آدمهایِ معلق در زمان هستند و با زندگی سروکاری ندارند. به علاوه درگیریِ شخصیتها از طریقِ طرح، حل و رفع می‌شود. و باز در صورتی که چند شخصیت داشته باشیم و زندگی آنها طوری به هم پیوند خورده باشد که بر یکدیگر تأثیر بگذارند، داستان داریم.

مثال (شخصیت): پدرِ شاهزاده پیتر یعنی برنارد شاه در حالِ احتضار است. پیتر دومین وارثِ تاج و تختِ پدرش و مشغولِ توطئه چینی است.

(طرح): پیتر نمی‌تواند شاه شود چون وارثِ بلافصل پدرش، برادر بزرگترِ وی رودالف است. به همین جهت وی نقشه می‌کشد برادرش را به قتل برساند.

(داستان): رودالف نمی‌خواهد پادشاه شود، بلکه می‌خواهد از سلطنت کناره گیری و با زنی معمولی به نام الیزابت ازدواج کند. پیتر باورش نمی‌شود رودالف از سلطنت کناره گیری کند. برنارد شاه که همسرش قبلاً فوت کرده، فاسقِ شاهزاده خانم میلیسنت است و شاهزاده خانم نیز شیفتهٔ شاهزاده رودالف است. او بچه‌ای از شاهِ در حالِ احتضار، در شکم دارد و از شاه می‌خواهد که فرزندِ او را به رسمیت بشناسد و الیزابت را تبعید کند تا او بتواند رودالف را فریفتهٔ خود کند. پیتر نیز سرگرمِ مذاکره برایِ ایجادِ اتحاد بینِ پادشاهیِ کوچكِ خودشان و کشوری دیگر است تا از این طریق قدرتِ بیشتری کسب کند.

هر شخصیتی درگیری و طرحِ خاصِ خود را دارد. اما همهٔ درگیریها و خط طرح‌ها در محدودهٔ چارچوبی به نامِ **داستان** با هم تلاقی می‌کنند وداستان همواره از اجزایِ خود مفصلتر است.

شخصیت، داستان را پیچیده و طرح، گره افکنی می‌کند.

تعداد **گره‌های** رمان بستگی به تعدادِ پیوندهای بینِ درگیریها و خطِ طرح‌های شخصیتها دارد. اگـر شـخـصـیـتـهـا بـر روابـط دیـگـرِ رمـان تأثیر نگذارند، شخصیتهایی ساده هستند و رمان آن پیچیدگیِ خاص را ندارد. و اگر تعدادِ حوادثی که شخصیتها را تحتِ فشار می‌گذارد کم باشد، رمان پیچیده نیست و احتمال دارد تصنعی از کار درآید.

پیچیدگی رمان به ماهیتِ شخصیتها بستگی دارد. هر چه تعدادِ درگیریهای شخصیتها بیشتر باشد، ابعادِ بیشتری از شخصیتِ آنها آشکار، و هر چه بیشتر بر زندگیِ یکدیگر تاثیر بگذارند، درگیریها و حوادثِ زندگیِ آنها بیشتر خواهد شد.

رمانِ پیچیده‌ای که شخصیتهای پیچیده داشته باشد همواره گیراست چرا که خواننده دائماً با حوادثِ نمایشی مواجه و در داستان سهیم می‌شود و در حالت شك و انتظار به سر می‌برد.

مثال: بیماریِ مهلكِ شاه با بخورِ معجونی عجیب، برطرف می‌شود. وی باید دوباره زمامِ امور را در دست گیرد. درعین حال وی می‌داند که میلیسنت حامله است. از پسرانش نیز زیاد خوشش نمی‌آید؛ چرا که معتقد است آنها آدمهایِ ضعیف النفسی هستند.

نویسنده بعداً از طریق دامن زدن به درگیریهایِ موجود، حوادثِ تازه‌ای خلق می‌کند که احتمال دارد برخی از این حوادث شگفت انگیز و برخی غافلگیر کننده باشند.

مثال: پیتر بلید، بابِ روابطِ عاطفی با معشوقهٔ برادرِ بزرگترش، الیزابت را می‌گشاید. پیتر می‌خواهد برادرش او را به دوئل دعوت کند و وی هنگامِ دوئل او را بکشد.

اگر نویسندهٔ گزینشگر عناصر داستانش را طوری گزینش کند که به تناوب در داستان ظاهر شوند، ساختارِ رمانِ وی همواره کارآمد است. مثلاً درگیریِ شخصیتها حوادثی به وجود می‌آورد و این حوادث بر زندگی اشخاص تاثیر می‌گذارند و چون اشخاص تحتِ فشار قرار می‌گیرند، حوادثی به وجود می‌آورند که باز این حوادث بر زندگیِ شخصیتهای دیگر تاثیر می‌گذارند و این تاثیرات درگیریهای تازه‌ای ایجاد می‌کنند و بعد طرح رمان فربه می‌شود و داستان با جذابیتِ تمام می‌گردد و می‌چرخد.

۲۲۹. ساختارِ پوششی و ساختارِ منفصل

با استفاده از مشکلاتِ شخصیتها و به کارگیری **ساختارِ پوششی** می‌توان در داستان شك و انتظار ایجاد کرد.

مثال (ساختار پوششی): یکی از کارمندانِ دولت به نام مری ویلسن باید ۲۰/۰۰۰ دلار پول تهیه کند تا پدرش به جرمِ اختلاس به زندان نیفتد. جاسوسی خارجی به او می‌گوید که اگر از یکی از اسنادِ طبقه‌بندی شده و سری عکسی بگیرد و به او بدهد، صاحبِ ۲۰/۰۰۰ دلار خواهد شد. مری عکس را تهیه می‌کند اما رئیس ادارهٔ مری، وی را هنگامِ تحویلِ میکروفیلم به جاسوس خارجی می‌بیند. مری ۲۰/۰۰۰ دلار را به پدرش می‌دهد و پدرش آزاد می‌شود. اما پس از چندی رئیس اداره، مری را به دفترش احضار می‌کند. در دفتر رئیس، چهار مأمورِ دولت از وی بازجوییِ سختی می‌کنند.

دیدنِ رئیس اداره عنصری است که باعث می‌شود دو قسمتِ داستانِ مری همدیگر را بپوشانند. در حقیقت **مشاهدهٔ رئیس اداره** آن هم درست در آستانهٔ حل مشکل قبلیِ مری، مشکل تازه‌ای برای او ایجاد می‌کند. شیوهٔ پوششی پرکشش‌تر و موجزتر از شیوهٔ منفصل است.

مثال (ساختار منفصل): مری ۲۰/۰۰۰ دلار پول از حسابِ پس‌اندازش برداشت می‌کند و با دادنِ آن به پدرش، وی را نجات می‌دهد. سپس جاسوسی خارجی پیش او می‌آید و وی برای برگرداندنِ پول از دست رفته‌اش، به کشورش خیانت می‌کند. اما رئیس اداره‌اش او را هنگامِ تحویلِ میکروفیلم به جاسوسِ خارجی می‌بیند و او را برای بازجویی به اتاقش احضار می‌کند.

هنگامِ استفاده از ساختارِ پوششی، وقفه‌ای بینِ مشکلاتِ شخصیت نمی‌افتد، چون پس از حلِ یك مشکل، **مشکلِ بزرگتری در همان صحنه ایجاد می‌شود.** و این مشکلِ خطرناك، کشش و انتظار نیز ایجاد می‌کند.

اما نویسنده هنگامِ استفاده از ساختارِ منفصل، مشکلی ایجاد می‌کند، سپس آن را حل و مشکلِ تازه‌ای به وجود می‌آورد و باز پس از حلِ مشکلِ دوم، مشکلِ تازه‌تری می‌آفریند و همین‌طور. اما در این شیوه همواره بینِ ایجادِ یك مشکل و مشکلِ بعدی فاصلهٔ کوتاهِ زمانی وجود دارد. ولی در ساختارِ پوششی **هنگامی که مشکلِ اول در حالِ حل شدن است،** مشکلِ تازه‌ای ایجاد می‌شود و بینِ این دو، وقفهٔ کند کننده نیست. ضمنِ اینکه نویسنده در این شیوه، اختصار را نیز رعایت می‌کند.

۲۳۰. فنونِ نویسندگی پنجره است

زندگی نویسنده‌ها توأم با طنزی همیشگی است. نویسندگان سالها تلاش می‌کنند تا نثرنویسی و فنونِ نویسندگی را صرفاً برای **اینکه آنها را ماهرانه به کار گیرند و خواننده متوجه نشود،** بیاموزند.

اگر خوانندگان متوجهِ زبانِ عالی و فنونِ استادانهٔ نویسنده شوند طبعاً در داستانِ وی غرق نمی‌شوند. و باز ممکن است مرعوبِ دانشِ نظری وی شوند اما مسلماً مجذوبِ داستان او نمی‌شوند. چرا که در این حالت نویسنده با به نمایش گذاشتن خود، داستانش را از سکه می‌اندازد.

مثال: وقتی جاد واردِ اداره شد تا کامپیوترها را تعمیر کند، اشعهٔ آفتاب صورتش را سوزاند. جاد کارش را تمام کرد و از اداره بیرون آمد. وقتی نسیمِ غروب موهایش را ژولیده کرد، احساسِ سبکی کرد.

اگر خواننده برایِ تجزیه و تحلیلِ داستان، دست از خواندن بکشد و بگوید: «آهان، نویسنده برای انتقالِ زمانِ داستان از بعد از ظهر به غروب، از وضعیتِ هوا استفاده کرده، چه مهارتی. اگر نویسنده اینقدر چیره‌دست نبود از همین ساعت دیواریِ دم دست استفاده می‌کرد. آفرین!»، نویسنده در کارش شکست خورده است.

زبان و فنونِ داستان نویسی به منزلهٔ پنجره است. باید به جایِ توجه به پنجره از پنجره بیرون را تماشا کرد.

مثال: باغبانی گلهایِ زیبایی در چمنزارِ خانه‌اش پرورش داده است. اینك او از نشستن در اتاقِ پذیرایی و تماشایِ باغچهٔ پرگل و گیاهش لذت می‌برد.

اگر باغبان ابتدا به پنجره نگاه کند. باغچهٔ پشتِ پنجره صرفاً رنگهایی بی‌معنی و محو به نظر خواهد آمد. **چون نگاهِ او به پنجره است.** اما اگر از پنجره به باغچه نگاه کند، از تك‌تكِ گلهایِ آن لذت خواهد برد. ضمنِ اینکه پنجره، باغچه را قاب و در حقیقت زیباییِ آن را دوچندان می‌کند.

نویسنده‌های حرفه‌ای به تناوب می‌خواهند خودنمایی هنری ، و نظر همه را به خود جلب کنند. اما تجاربِ تلخ همه را به خود جلب کنند. اما تجاربِ تلخِ نویسندگی به آنها می‌آموزد که تمایل خودنمایی‌شان را باید فدا کنند. اگر زبانِ فاخر و فنونِ درخشان بر محتوایِ زندهٔ داستان چیره شوند، تبدیل به گولزنهایی پر زرق و برق خواهند شد. در حالی که خوانندگان باید پس از خواندنِ اثر، زبان و مهارت فنیِ نویسنده را بستایند.

۲۳۱. بزرگ کردنِ حوادثِ فرعی

باید حادثهٔ فرعی را که چرخشی در خطِ طرح به وجود می‌آورد یا شخصیتی، کشمکشی یا روابطی را تغییر می‌دهد بیش از حوادثِ فرعیِ دیگر بزرگ کرد. گو اینکه حادثهٔ فرعی نباید به اندازهٔ حادثهٔ اصلی بزرگ شود، اما باید آن را به نحوِ بارزی از حوادثِ فرعی دیگر متمایز کرد. البته ظاهرِ اجزایِ حوادث نباید با ظاهرِ اجزایِ حوادثِ عادیِ دیگر فرقی داشته باشد، اما باید نمایشیتر باشد و بر واکنشِ شخصیت در برابرِ این رخداد، تأکیدِ بیشتری کرد.

داستان: براسو کوردی[1] که سابقاً ششلول بند بوده، با دخترِ کشیشی ازدواج کرده و مزرعهٔ کوچکی خریده است. اما زمیندار و دامدارِ بزرگِ منطقه او را اذیت می‌کند تا زمینش را بفروشد ولی او از این کار امتناع می‌کند. زمیندارِ بزرگ یك سلسله فعالیتهایِ ایذایی را علیه او آغاز می‌کند: عواملِ او حصارهایِ دورِ زمینش را پاره می‌کنند، انبارِ او را آتش می‌زنند، آبِ او را قطع می‌کنند و دستور می‌دهند در شهر به او چیزی نفروشند و او مجبور می‌شود برای خرید مایحتاجش به شهرِ دیگری در چهارده، پانزده کیلومتری آنجا برود. ظاهراً او مجبور است به خشونت متوسل شود و با آنها درآویزد. یك روز صبح او سواره به چراگاه می‌رود و می‌بیند پنجاه گوسالهٔ او را به طرزِ فجیعی کشته‌اند.

در ایامِ قدیم اذیت و آزار از جمله حوادثِ عادیِ غربِ امریکا بود. ششلول‌بند قبلا قسم خورده که دیگر دست به خشونت نزند اما هدفِ نویسنده این است که راههایی پیدا کند تا ششلول‌بند مجبور به مقابله به مثل شود و قسمش را زیر پا بگذارد. به همین جهت در معنی یکی از حوادثِ ایذایی و عادیِ غربِ امریکا غلو می‌کند. اما حادثه‌ای که وی انتخاب می‌کند به اینکه چه چیز به نظر براسو بسیار مهم است، بستگی دارد.

مثال ۱: هنگامی که براسو سواره به چراگاه می‌رود و گوساله‌هایِ کشته شده را می‌بیند، فکر می‌کند که این کار عملِ وحشیانه‌ای علیهِ حیوانات نیست بلکه تهدیدی علیهِ خانوادهٔ اوست. کسی که گوساله‌ها را می‌کشد، مسلماً دست به آدمکشی نیز می‌زند.

مثال ۲: براسو قدرتِ تحملِ آزار و اذیتهایِ زیادی را دارد، اما وقتی آبِ او را قطع می‌کنند به خشم می‌آید. چونِ دامهایش خواهند مرد؛ باغِ همسرش خشك خواهد شد و بچه‌هایش نیز دیگر نمی‌توانند در استخر بازی کنند. براسو حتماً با آنها خواهد جنگید.

حادثه‌ای را که براسو را تحریك می‌کند تا با مالكِ عمده بجنگد فقط باید تا حدی که او را به جنگیدن وامی‌دارد، بزرگ کرد. اما نباید این حادثه علتِ تامه و تنها علتِ درگیریِ او باشد. (براسو نمی‌خواهد از زمیندارِ بزرگِ منطقه به خاطرِ کشتنِ دامهایش یا قطعِ آبش، انتقام بگیرد، بلکه او برای حفظِ زمینش با آنها می‌جنگد.)

۲۳۲. زمانِ ترك جمعِ نویسندگان

مبادا تبدیل به **هوادارِ** جلسهٔ نویسندگان شوید. آنچه در ابتدا برای کارِ نویسندگیِ شما سودمند است، بعدها بدل به عادتی مضر خواهد شد. حضور در جمعِ

نویسندگان فقط تا مدتی مفید است. در این مدت نویسندگانِ دیگر با قدرتِ نقادانه‌شان کمك می‌کنند تا کارِ شما بهتر شود. اما زمانی می‌رسد که سودِ این کار رفته‌رفته کم می‌شود. و اگر وقتِ ترکِ جمع نویسندگان برسد و شما پس از آن نیز همچنان مدتی طولانی در این جلسات شرکت کنید، قدرتِ ابداع و نیز اعتماد به توانایی خود را از دست خواهید داد.

دوامِ کارِ نویسنده نیز اغلب به این که «تا چه حد می‌تواند در انزوا و به طورِ مستقل کار کند»، بستگی دارد. همهٔ فکرها، مفاهیم، اشتیاق به آموختنِ فنون نویسندگی و نیروی نویسنده باید از بلندپروازیِ او ناشی شود. بنابراین نباید به کسی متکی و نیازمندِ تشویقِ کسی یا برایِ تجدیدِ نیرویِ به تحلیل رفته‌اش محتاجِ دیگران باشد. چون همه او را دلسرد می‌کنند. البته در ابتدایِ کار به حمایت، دلگرمی و نقادیِ نویسندگانِ دیگر نیاز دارد. و برایِ اینکه **احساس کند نویسنده است**، باید با نویسندگانِ دیگر هم هویت شود. اما هنگامی که در کارِ نویسندگی پیشرفت کرد، زمانی می‌رسد که دیگر، نویسندگان چیزی ندارند به او بیاموزند و او باید مهارتهای نویسندگی را پیشِ خود بیاموزد.

میزانِ حساسیت و هوشِ نویسنده از ارزشِ جلسهٔ نویسندگان می‌کاهد. نویسندگان اغلب به طور ناخودآگاه و شهودی، دقیقاً همدیگر را ارزیابی می‌کنند. آنها پی به سلیقه‌ها و پسندهایِ گروهِ نویسندگان می‌برند و اگر ضعفهای انسانیِ دیگر آنها مثل نیاز دائم به تصویب و ستایشِ دیگران را نیز بر اینها بیفزاییم، نویسنده به دستِ خود قربانی می‌شود. چرا که دائم نوشته‌اش را برایِ تأیید و پسندِ گروه تغییر می‌دهد و دستکاری می‌کند. هنگامی که نویسنده واردِ این مرحله شد، باید فوراً جمعِ نویسندگان را ترك کند.

نویسنده نمی‌تواند خودش را برایِ تأییدِ گروهی از اهلِ فن که در اقلیت است به زحمت بیندازد. نویسندگانِ دیگر تعدادِ کمی از آثاری را که عامهٔ مردم می‌خوانند تأیید می‌کنند. اما نویسندهٔ فهیم می‌نویسد تا خیلِ عظیمی از مردم آثارش را بخوانند. بنابراین علاقه‌ای به شنیدنِ نظریاتِ نویسندگانِ دیگر و منتقدان ندارد. او برایِ میلیونها خواننده می‌نویسد نه برایِ تعدادِ کمی از برگزیدگان.

بنابراین هنگامی که نویسنده همهٔ دانستنیهای نویسندگانِ دیگر را آموخت باید جمعشان را ترك کند. در غیرِ این صورت چون می‌ترسد فردیتِ بیمانند خود را ابراز کند عمداً به تکرار می‌افتد.

۲۳۳. به نوشتن ادامه دهید!

برایِ فائق آمدن بر **خشك طبعی** معروفِ نویسنده‌ها، راههای مختلفی وجود دارد. یك راه هم این است که به نوشتنِ حتی مهملاتی بی‌ارزش، ادامه دهیم. صرفِ نوشتن، طبع را روان می‌کند. چرا که خشك طبعی با انتظار کشیدن یا خود به خود، درمان نمی‌شود. هر چه خشك طبعیِ نویسنده بیشتر طول بکشد، طبعش سخت‌تر خواهد شد.

اگر قلمتان در وسط داستان یا رمانتان از حرکت باز ایستاد، می‌توانید خلاصه‌ای از رمان یا داستانی را که قبلاً خوانده‌اید و یادتان مانده، بازنویسی کنید یا می‌توانید بازنویسی را با یکی از افسانه‌ها یا قصه‌هایِ پریان شروع کنید. مثلاً داستانِ **سیندرلا**. داستان، درگیری، حوادث، روابط و خط داستانیِ دلنشین دارد.

مثال: داستانِ دخترِ بینوا. مادر جاه‌طلب. خواهرانِ خودپسند، کوته‌بین و پلید. رؤیاهایِ سیندرلا. ظاهر شدنِ مادرخواندهٔ پری. رازِ تغییرِ شکلِ اشیا. فرار. حسادت. تعقیب و گریز و غیره.

هر فکر، فکرِ دیگری را تداعی می‌کند و فکرها قبل از رسیدن به ذهنِ خودآگاهِ نویسنده، با هم ترکیب می‌شوند. احساس، مطلب در اختیارِ ما می‌گذارد و اندیشه به مطالب نظم می‌دهد. همان قدمِ اول و تلاشِ اولیه برای مقابله با خشك‌طبعی است که آن را از بین می‌برد.

مثلاً اگر گرایش کاریتان داستانهای خشونت‌آمیز است، داستانِ **سه‌خوك کوچولو** را و اگر درحالِ نوشتنِ داستان پرماجرایی هستید، **جك و ساقهٔ لوبیا** را و اگر رمانسِ کلاسیك می‌نویسید **زشت و زیبا**[۲] را و اگر داستان وحشتناك می‌نویسید **هانسل و گرتل**[۳] را بازنویسی کنید.

و باز می‌توانید داستانها و رمانهایی را که قبلاً خوانده‌اید با اضافاتِ تازه‌ای، بازنویسی کنید تا ذهنِ شما را تحریك کند و براثر تداعی معانی چیزهایِ تازه‌ای در ارتباط با اثرتان به ذهنتان برسد.

خشك طبعی نویسنده اغلب نشانگر آن است که وی با نوشتنِ اثرش به ژرفناها و غنایِ نمایشیِ تازه‌ای رسیده است. رشد و کمال همیشه و در هر کاری با طی مرحله‌ای پرزحمت همراه است.

طبعِ نویسندگانِ حرفه‌ایِ هیچگاه تا ابد خشك نمی‌شود، بلکه صرفاً و موقتاً ارتباطشان با مایه‌هایِ عمیقِ وجودیشان قطع می‌شود.

۲۳۴. ایجادِ تعادل بینِ طرح و شخصیت

اگر خواننده پس از خواندنِ داستانِ کوتاه، **فقط طرح یا فقط شخصیتِ** آن را به خاطر بیاورد، نویسنده در آفرینش شخصیت یا داستانی واقعی ناکام مانده است. نه طرح باید در داستان برجسته شود و نه شخصیت. بلکه باید هر دو به طورِ متناوب و با ضرباهنگی نامرئی در داستان عمده شوند. به علاوه این دو عنصر نباید برای جلبِ توجهِ بیشترِ خواننده، در ستیز یا در رقابت با یکدیگر قرار گیرند.

داستانِ کوتاه آنقدر طولانی هست که خواندنیِ کاملی به حساب آید و آنقدر کوتاه هست که بتوان در یك نشست خواند. داستانِ کوتاه دربارهٔ اتفاقی است که برایِ کسی رخ می‌دهد.

داستان: شورای شهر به کشیشِ کلیسایِ مجاورِ باشگاهِ بیس‌بال اخطارمی‌کند که مراسم سرودخوانیِ صبحِ یکشنبه را لغو کند. چون سرودخوانی آنها حواسِ بازیکنان را پرت می‌کند و کیفیتِ مسابقاتِ بیس‌بال نیز اُفت کرده است. به علاوه اکثریتِ مردمِ شهر غیرمذهبی هستند و احتمال دارد دست به خشونت بزنند. کشیش می‌ترسد که مبادا کلیسایش را آتش بزنند اما از آنِ طرف هم سرودخوانی جزئی از مراسمِ عبادیِ یکشنبه است.

اگر نویسنده، داستان را بر پیچیدگیِ شخصیتِ کشیش (ارتباطش با مؤمنان، خدا و غیره) متمرکز کند، مسئلهٔ تهدیدِ کلیسا و آسایشِ وی در داستان کمرنگ می‌شود. چرا که او آنقدر در این موضوع غرق می‌شود که خواننده خطرِ واقعی را نادیده می‌گیرد. به علاوه درخششِ خیره کنندهٔ مردی که به خاطرِ تصمیمگیری دربارهٔ مسئله‌ای مهم عذاب می‌کشد، طرح را تار و مبهم جلوه می‌دهد.

و اگر نویسنده، داستان را برطرح متمرکز کند، شخصیت زیرِ فشارِ حوادثِ قدرتمند، ساده از کار در می‌آید. ضمنِ اینکه فضایِ محدودِ **قالبِ داستانِ کوتاه** به نویسنده اجازهٔ شخصیت‌پردازیِ عمیق را نمی‌دهد. و باز جنب و جوشِ بدنی، ذهنی و روحیِ شخصیت کم و خواننده آن طور که باید با شخصیت آشنا نمی‌شود. بنابراین دلیلی ندارد که به شخصیت علاقه‌مند و در داستان وی غرق شود.

به همین جهت نیز باید فضایِ کافی در اختیارِ هردویِ این عناصر بگذارید. از شخصیت به حادثه و از حادثه به شخصیت بپردازید. زنگِ خطری را به صدا در آورید، سپس به شخصیت بپردازید. بگذارید فعالیتهایِ او باعثِ ایجادِ حادثه‌ای دیگر شود و یا برعکس، حادثه او را به فعالیت وا دارد. ایثار کنید و صرفاً از نکاتی راجع به شخصیت استفاده کنید که با داستان ارتباط دارد. و فقط حوادثی را به کار گیرید که حرکتی خطی ایجاد و داستان را از یك بحران به بحرانی دیگر هدایت می‌کند. اما اگرشخصیت و طرح را بیش از حد بپیچیده کنید، داستان بیش از اندازه بسط پیدا می‌کند و از قالبِ داستانیِ متعارف فراترمی‌رود.

۲۳۵. مکاشفهٔ با تأخیر

یکی از شیوه‌هایِ مؤثرِ ایجادِ **پیوستگی** در داستان، استفاده از **مکاشفهٔ با تأخیرِ** شخصیت است. مکاشفهٔ باتأخیر، کسبِ آگاهیِ عقلانیِ شخصیت **پس از** یك رفتار، رابطه، حادثه و غیره است. در این حالت شخصیت در یك جایِ رمان از چیزی مطلع می‌شود اما بعداً **به طورِ کامل آن را درك می‌کند.**

مثال: مردی در دفترِ کارش نشسته و از پنجرهٔ طبقهٔ بالا ترددِ ماشینها را تماشا می‌کند. اما ناگهان به بیرون پرت می‌شود. مرد بینِ زمین و هوا، میلهٔ پرچم را می‌گیرد و همان‌طور آویزان می‌ماند تا او را نجات می‌دهند. سه‌شبِ بعد مرد از خواب می‌پرد و داد می‌زند: «خدایِ من یك نفر مرا به بیرون پرت کرد...»

مثال: ایمی دربازیِ دبلنایِ کلیسا شرکت می‌کند. قرار است بعد از این بازی به ملاقات مردی برود و مرد رسماً از او تقاضایِ ازدواج کند. اما ناگهان پنج مردِ نقابدار و مسلح وارد می‌شوند و بازی متوقف می‌شود. مردانِ نقابدار از آنها می‌خواهند که ردیف در کنارِ دیوار بایستند. همه وحشت‌زده و مضطرب می‌شوند. ایمی متوجهِ علائمی در چهرهٔ یکی از دزدان می‌شود،

اما به سرعت فراموش می کند. دزدان پولها و اشیای قیمتی را می گیرند و می گریزند. پلیس سر می رسد و شروع به تحقیق می کند. اما ایمی به خاطر ملاقات با شوهر آینده اش، کلیسا را ترک می کند.

ایمی هنگام سرقت، افکار و احساسات جدیدی را تجربه می کند اما برای او حضور به موقع سر قرار، از همه چیز مهمتر است.

یازده ماه بعد موقع زایمان او سرمی رسد. هنگامی که او را با تخت به اتاق زایمان می برند، شوهرش دولا می شود تا او را ببوسد. ایمی نفس نفس زنان می گوید: «تو، تو یکی از آنها بودی.» شوهرش یکه می خورد و می گوید: «یکی از کی ها؟» ایمی توضیح می دهد که وقتی ماهها قبل موقع بازی دبلنا در کلیسا، دزدان به زور پول و اشیای قیمتی را دزدیدند، یکی از دزدها دائم ،و مثل «همین کاری که تو الان می کنی.» پلکهایش را به هم و نفس نفس می زد و لبهایش را گاز می گرفت.

این کشف معنی ناگهانی که براساس ژرف نگری به صحنهٔ قبل است حتماً نباید نوعی آگاهی جسمانی باشد. بلکه ممکن است درك یك شخصیت، رابطه، درگیری و یا یك حادثه باشد. کشف باتاخیر به این دلیل که صحنهٔ گذشته رابه زمان حال می آورد و رابطه‌ای قوی بین گذشته و حال برقرار می کند و موجب پیوستگی داستان می شود ارزشمند است ، پیوستگی، وحدتی است که همهٔ اجزای داستان را به هم پیوند می دهد و کامل می کند.

۲۳۶. نقض قوانین نویسندگی

اگر می خواهید قواعد نویسندگی را زیر پا بگذارید طوری این کار را بکنید که به چشم بیاید و به نحوی شیوهٔ فنی و فردی خودتان را به کار گیرید که تبدیل به قاعدهٔ جدیدی شود.

مثلاً یکی از قواعد منطقی داستان نویسی این است که نباید از درون نگری طولانی استفاده کرد چون پیشروی داستان را کند و عمل داستانی را متوقف می کند. با این حال اگر شخصیت داستان در کشتی اقیانوس پیما و در حال فکر کردن دربارهٔ همهٔ مردانی که ترکش کرده اند و درون نگری وی نیز ضروری باشد، می توانید درون او را بیرون بریزید.

مثال: زن با دستمال اشکهایش را پاك کرد: حتماً نوعی فرومایگی در من هست، چیز وحشتناك و ناگفتنی در روحم. جان، جان! باید این را به من می گفتی. تو آنجایی جان. من می بینمت. ازدواج کردی، نه؟ بله، بله. فقط زنهای احمق از ازدواج با مردی مثل تو سَر باز می زنند. جان. زن با خودش حرف می زد و اسم مرد را مَزمزه می کرد: یادت است لیوانهای پر از مشروب به دست گرفته بودیم و می رقصیدیم و می خندیدیم؟ و تو، فرانکلین، آه فرانکلین. چرا وقتی هزاران نفر منتظر بودند من و تو ازدواج کنیم، ترکم کردی؟ می گفتی من واقعاً عاشقتم...

در این حالت می توانید از درون نگری، زیاد استفاده و آن را لبالب از صورخیال، خاطرات صحنه های قبل، تمایلات، واهمه ها، روابط، نفرتها و شورهای جنسی قدیمی کنید. به علاوه درون نگری خوب با ارائه خلق و خوهای مختلف و سطوح زبانی مختلف، داستانهای درونی و گفتگوهای محرك درونی نیز همراه است. تنها قانون اکید و ثابتی که باید رعایت کرد این است: **طوری بنویسید که ناشران اثرتان را چاپ کنند و خوانندگان آن را بخوانند.**

و باز یکی دیگر از قواعد همه پسند نویسندگی این است: **نگو، نشان بده!** با این حال اگر شما صحنه ای با ده شخصیت مهم داشته باشید، نمی توانید متوسل به تمهیدی شوید تا آنها دست به کاری بزنند [و ابتدا آنها را به نمایش بگذارید] و سپس چیزهایی دربارهٔ آنها بگویید. به همین جهت نیز می توانید شخصیت آنها را بیان کنید.

و باز می توانید از شگردهای تصویری استفاده کنید. اسم شخصیتها را با حروف سیاه چاپ کنید و هر بار یکی از آنها را معرفی کنید طوری که انگار دارید بازیگران نمایش را معرفی می کنید. می توانید روایت، شخصیت پردازی، یا شخصیتها را وصف کنید، پرونده و سوابق آنها را ارائه دهید و با شرح وضعیت ـ و تا وقتی که اطلاعات شما تمام می شود ـ روابط آنها را با دیگران بیان کنید. اما شخصیتها را با بیانی جذاب ارائه دهید. نویسنده باید جسور، دارای انعطاف، مبتکر، خیالپرداز و سرکش باشد.

گو اینکه، در ابتدای رمان نباید هیچ یك از قواعد نویسندگی را زیر پا گذاشت. چرا که بهتر است قبل از اینکه خواننده را با شیوه های پرداخت جسورانهٔ خود شگفت زده کنیم، بگذاریم وی با شیوهٔ کار ما آشنا شود. (البته این قانون نیست، پیشنهاد است.)

۲۳۷. قواعد قالبهای داستانی را رعایت کنید

کارکرد فنون نویسندگی در رمانهای مختلف، یکی است. اما **هرفن را باید برای نوشتن رمانی خاص به کار گرفت.** البته احتمال دارد نویسنده از فنون قالبهای دیگر داستانی نیز با تغییراتی استفاده کند، اما این فنون باید در رمان وی جا بیفتد نه اینکه بر آن مسلط شود.

مثلاً می توان با گره افکنی در موقعیتها، پراکنده کردن سر نخ ها و ایجاد خطر جنایتهای دیگر، در رمان معما شك و انتظار ایجاد کرد. اما در رمان عشقی [=رمانس]، مخاطرات و موانع عشاق در راه وصال و دستیابی به زندگی خوش و خرم، شك و انتظار ایجاد می کند.

خوانندگان نیز رمانی خاص را به دلیل سلیقهٔ خاصشان می خرند. مثلاً خوانندهٔ رمان علمی، علاقه ای به رمان واقعگرایانه ای که به مضمونی سیاسی می پردازد ندارد. و خوانندهٔ رمانهای واقعگرایانه که در شهرهای بزرگ و شلوغ رخ می دهد به ندرت رمانهایی را که بر محور اکتشافات باستانشناسی می گردد می خواند. از نویسنده نیز انتظار می رود این ملاحظهٔ انسانی را در نظر بگیرد و به قواعد هر قالب داستانی وفادار بماند.

و باز رمانهای پر ماجرا تناسبی با صحنه های کشدار عشقی و سوزناك ندارد. چون مخاطرات را کاهش می دهند و سرعت رمان را کم می کنند. درحالی که صحنه های عشقی باید کارکرد مشخصی و نقش محوری در افزایش سرعت رمان و تغییر روابط اشخاص داشته باشند. از طرف دیگر صحنه های عشقی رمانهای شخصیت یا خانوادگی باید تحلیلی و کاوشگرانه باشند. در واقع این صحنه ها انگیزه یابی و ژرفکاوی هایی می کنند که نمی توان از طریق حوادث صرف نشان داد.

گو اینکه اصل رعایت چارچوبهای انواع رمان، قانون لایتغیری نیست. در حقیقت در **نویسندگی قواعد ثابتی وجود ندارد. هر چه هست رهنمودهای پیشنهادی است و بس.** هدف اصلی انواع رمان نیز این است که خواننده را بر سر شوق بیاورند و سرگرم کنند و باب طبع او باشند به همین جهت ممکن است نویسنده محدوده های شکلی رمانها را به هم بریزد و مرزهای جدیدی را پی افکند. بنابراین نویسنده می تواند متناسب با استعدادش از هر شیوه ای استفاده کند به شرط اینکه رمانش نمایشی، گیرا، جذاب و سرگرم کننده باشد.

۲۳۸. توقعات نویسندگان از رمان اول خود

برای ادامهٔ کار نویسندگی خود آن هم به شکل حرفه ای نباید متکی به پسند منتقدان و فروش بالای رمان اول خود باشید. فقط درصد کمی از رمانهای اول نویسندگان آن چنان که باید، اسباب پیشرفت آنها را فراهم می کنند. و پر فروش بودن رمان بعدی تعداد کمی از نویسندگان تضمین شده است. با این حال کسی قبلا فروش خوب رمان اول آنها را هم تضمین نکرده بود. در آن موقع ایشان نیز همان وضعی را داشتند که شما الان دارید؛ یعنی گمنام و ناشناخته بودند.

هیچ نشانه، علامت و روشی وجود ندارد تا به کمك آن وضع فروش رمان را قبل از انتشار، مشخص کرد.

دلایل استقبال یا عدم استقبال مردم از یك اثر هم آنقدر زیاد است که پیش بینی و درك ان ممکن نیست. حتی اگر ناشران نیز می توانستند تا حدودی حدس بزنند که چه نوع کتابهایی پر فروش است، حداقل نیمی از کتابهایشان پر فروش بود.

بسیاری از نویسندگان به دلیل اتکا به رمان اولشان و اینکه قصد داشتند شاهکار بیافرینند، ورشکسته و دچار افسردگی شدید شدند. البته گاهی هم از سر ساده لوحی به وعده ها و تبلیغات ناشران دلخوش کرده بودند. اما حقیقت این است که ناشران در بند هیچ چیز غیر از قراردادی که بسته اند نیستند، و بیش از این هم نباید به ایشان اتکا کرد. مردم نیز نه به دلیل فعالیت ناشران بلکه به دلیل برنامه ریزی و سختکوشی نویسندگان برای پیشرفت کارشان، از بسیاری از رمانهای مشهور استقبال کرده اند. اما همه نویسندگان مایل یا قادر به انجام این کار نیستند.

دوام کار نویسندگان حرفه ای بستگی به نوع دید آنها دارد. اگر آنها گمان کنند که بلافاصله آثارشان پرفروش خواهد شد و غیر از این نیز چاره ای ندارند؛ راه به جایی نخواهند برد. دید نویسنده باید پنجاه، شصت سال رمان نویسی را در بر بگیرد و همیشه باید رمان بعدی، وی را به نوشتن ترغیب کند. باری، با وجود اینکه نویسنده باید بداند که بالاخره روزی آثار

وی پرفروش خواهد شد، هرگز نباید به این نکته اتکا کند.

۲۳۹. زمان در بازگشت به گذشته تغییر می کند

ورود به زمانِ گذشته به هنگامِ استفاده از **بازگشتِ به گذشته** و **خروج از بازگشتِ به گذشته و برگشتن** به زمانِ حالِ داستان، زیاد مشکل نیست. با این حال وقتی نویسندگانِ بی‌تجربه می‌خواهند به زعمِ خود قواعدِ صحیحِ دستورِ زبان را رعایت کنند از این کار بازمی‌مانند. در حقیقت کاربردِ اسمِ مفعول و زمانِ ماضی بعید آنقدر برایشان پیچیده می‌شود که از این زمانها به غلط استفاده می‌کنند و متهم به بی‌سوادی می‌شوند.

خروج از زمانِ حال داستان و **ورود به زمانِ گذشته** (و سپس تا مدتی در زمانِ حالِ **بازگشت به گذشته ماندن**) و سپس **خروج** از زمانِ گذشته و بازگشت به زمانِ حالِ داستان، به پنج مرحلهٔ چرخشِ مجزای دستوری احتیاج دارد. اما این چرخشها زیاد هم رعب‌انگیز و پیچیده نیست.

مثال: قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. یادِ وقتی که سیزده سالش بود افتاد. داد زده بود: «مامان، موشِ صحرایی‌ام گم شده. گربه کجاست؟» مادرش از آشپزخانه داد زد: «خوابیده. انگار چاقتر شده.» به سرعت به آشپزخانه دوید و با چوب توی سرِ گربه زد. مادرش چوب را از دستش بیرون کشید و غرغرزنان گفت: «پسرهٔ شیطون!» صدای گوشخراشِ بوقِ ماشین، رشتهٔ خیالاتش را از هم پاره کرد. بعد باز همچنان قدم‌زنان در خیابان پیش رفت.

برای اینکه ببینید که چگونه می‌شود از زمانِ حالِ داستان به گذشته رفت و بعد به زمانِ حالِ داستان برگشت، می‌توانید جملاتِ این بند را از هم مجزا و آن را تجزیه و تحلیل کنید.

مثال: قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. **(زمانِ حالِ داستان)** یادِ وقتی که سیزده سالش بود افتاد. **(خروج از زمانِ حالِ داستان)** داد زده بود: «مامان موشِ صحرایی‌ام گم شده. گربه کجاست؟» **(ورود به زمانِ گذشته)** مادرش از آشپزخانه داد زد: «خوابیده. انگار چاقتر شده.» **(اینک نویسنده در زمانِ گذشتهٔ داستان که در آن زمان، حال محسوب می‌شود است.)** به سرعت به آشپزخانه دوید و با چوب توی سرِ گربه زد. مادرش چوب را از دستش بیرون کشید و غرغرزنان گفت: «پسرهٔ شیطون!» **(نویسنده هنوز در زمانِ حالِ صحنهٔ «بازگشت به گذشته» است.)** صدای گوشخراش بوقِ ماشین، رشتهٔ خیالاتش را پاره کرد. **(در اینجا نویسنده از زمانِ گذشته خارج شده، کم‌کم به زمانِ حالِ داستان برمی گردد.)** بعد باز همچنان قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. **(اینک نویسنده به زمانِ حالِ داستان برگشته است.)**

اگر به زمانها نه به چشمِ دژِ مستحکمی که فقط با قواعدِ خشک و نظری می‌توان در آن نفوذ کرد، بلکه به عنوانِ ابزارهایی سودمند بنگریم، آنگاه استفاده از ماضی بعید، ماضی نقلی، گذشته و غیره بسیار ساده است.

۲۴۰. استفاده از بازگشت به گذشته برای آماده‌سازیِ خواننده

با اینکه اکثراً **بازگشت به گذشته** نقبی به زندگیِ گذشتهٔ شخصیت است، می‌توان از آن به عنوانِ آماده‌سازیِ خواننده برای صحنه‌های آیندهٔ زمان نیز استفاده کرد.

رمان‌نویسان اغلب عمداً حادثهٔ زمانِ حالِ داستان را متوقف می‌کنند تا مدت زمانی بگذرد و شخصیت دوباره با حوادثِ جدیدی روبرو شود. اما در این فاصله که زندگیِ شخصیت در حالِ سکون است، گیراترین شگرد استفاده از **بازگشتِ به گذشته** است.

باری، هنگامی که شخصیت در زمانِ حالِ داستان در وضعیتی ساکن (مثلاً وقتی در کالسکه، هواپیما یا سفینه‌ای که به سمت سیارهٔ ۳ ـ RD ۹ پیش می‌رود نشسته) قرار می‌گیرد، نویسنده اغلب از **بازگشتِ به گذشتهٔ پرتحرک و توأم با حادثه** استفاده می‌کند.

مثال: سربازی حرفه‌ای در قطاری که به کالیفرنیا می‌رود، است و می‌خواهد به دیگرِ سربازانِ مزدوری که به آرژانتین می‌روند تا بجنگند بپیوندد. در قطار به یادِ آخرین جنگِ خصوصی: جنگِ انقلابیها در سانتیاگو، که در آن شرکت کرده بود می‌افتد، و به یاد می‌آورد که چگونه دستگیر شد. **(بازگشتِ به گذشته)** وقتی شکنجه‌اش می‌کردند تا جایِ رهبرانِ شورشی را لو بدهد، او را نجات دادند. اما او به انقلابیها نگفته بود که نزدیک بود زیر شکنجهٔ وحشیانه، مقاومتش را از دست بدهد.

و بعد نویسنده دوباره سرباز را به قطار برمی‌گرداند. سرباز انگشتر بزرگی را که در انگشتش است لمس می‌کند. در انگشتر، میکروفیلمِ اسامیِ رهبرانِ برجستهٔ شورشیها را کار گذاشته‌اند. سرباز، دستی رویِ انگشتر می‌کشد و فکر می‌کند که اصلاً دوست ندارد دستگیر شود. قطار به ایستگاه می‌رسد و زمانِ حال و صحنهٔ ساکنِ داستان به پایان می‌رسد.

در اینجا بازگشت به گذشتهٔ پرتحرک، به وضعیتِ ساکنِ داستان جانِ تازه‌ای می‌بخشد و اعماقِ وجودِ شخصیت را که قبلاً ناشناخته بود، آشکار می‌کند. در حقیقت به خواننده نشان می‌دهد که اینک شخصیت از چه می‌ترسد. ضمنِ اینکه خواننده را برای سلسله‌ای از صحنه‌هایِ احتمالی در آینده آماده می‌کند.

ممکن است در آینده سرباز را دستگیر کنند و او زیر شکنجه تاب نیاورد. احتمال هم دارد در برابرِ شکنجه مقاومت و ارتقایِ شخصیت پیدا کند. شاید هم اصلاً دستگیر نشود. چرا که هدف از استفاده از بازگشتِ به گذشته، ایجادِ تحرک در صحنهٔ ساکنِ داستان و آماده کردن خواننده برایِ صحنه‌هایِ احتمالی آینده است.

بانویس:

1- Brazocorday
2 - Beauty and Beast
3 - Hansel and Gnetel

● از دیدگاه اهل بیت(ع)

حدوث و قدم قرآن در مثنوی مولانا



● علیرضا فولادی ـ قم

الف) پیشینه

بحث دربارهٔ حدوث و قدم قرآن یکی از بحثهای مفصّل کلامی در برهه‌هایی از تاریخ جهان اسلام بوده است. اگرچه این بحث به شکل ساده‌اش از کنجکاوی مسلمانان در چگونگی وحی الهی ناشی می‌شود، اما شکل پیچیدهٔ آن از آنجا آغاز شد که متکلّمان اسلامی بنا بر روش علمی خود ابتدا به بحث دربارهٔ صفات خدا و رابطهٔ آن با ذات واحد و قدیم او پرداختند و با توجه به تصریحاتی که در قرآن به متکلّم بودن او وجود دارد[1]، صفت تکلم وی را از این جهت مورد بررسی قرار دادند. دیری نپایید که دامنهٔ آن به کلام‌الله مجید کشیده شد و بحث دربارهٔ حدوث و قدم قرآن پیش آمد، اما وضع به این حال هم نماند و به تدریج با دخالت پاره‌ای تعصّبها و جهالتها، مشاجرات کلامی در این باره به کشمکشهای سیاسی و فرقه‌ای انجامید، تا جایی که در دورهٔ عباسی به عبارتی تمام حکومت را به خود مشغول کرد و به خاطر آن خونها ریخته شد[2]. در همین دوره بود که عزل افراد از مشاغل دولتی و نصب آنها به آن مشاغل به بهانهٔ اعتقاد یا بی‌اعتقادی آنان به حدوث یا قدم قرآن رواج داشت[3]. اگر استاد شهید مرتضی مطهری این بحث را یك بحث بی‌معنی قلمداد می‌کند[4]، بیشتر با توجه به همین واقعیتها است.

متکلمان اسلامی دربارهٔ مسألهٔ حدوث و قدم قرآن به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند: یك دسته طرفداران حدوث آن و دستهٔ دیگر طرفداران قدم آن.

معتزله که از دستهٔ نخست بودند، خدای قدیم ازلی را متکلّم دانسته، تکلم او را چنین تفسیر می‌کردند که: **«اوجد حروفا و اصواتا فی اجسام دالة علی المراد[5]»**. از این رو معتقد بودند که: **«إنّ القرآن کلام الله سبحانه وانه مخلوق الله لم یکن ثم کان[6]»**. به عبارت دیگر آنها تکلم خدا را از صفات فعل او و کلام خدا را فعل و مخلوق وی و حادث و قول به قدم آن را منافی توحید می‌شمردند. چنانکه ملاحظه می‌شود وجههٔ نظر آنان در حادث شمردن قرآن جنبهٔ ظاهری آن است.

ابوالحسن اشعری در «مقالات الاسلامیین» خوارج و بیشتر زیدیه و مرجئه و بسیاری از شیعه را پیرو نظریهٔ معتزله در این باره دانسته است[7].

اصحاب حدیث و به دنبال آنها اشاعره از دستهٔ دوم بودند. اشاعره خدا را قدیم ازلی متکلم دانسته، از آنجا که تکلّم او را از صفات ذات، نه از صفات فعل وی می‌شمردند مجبور بودند کلام او را قائم به ذات وی و قدیم قلمداد کنند تا با توحید منافاتی نداشته باشد، اما نظر به این که آنچه از کلام به ذهن عموم متبادر می‌شود همان حروف و هجاهاست، آنها در اثبات چگونگی قیام آن به ذات خدا در تنگنا قرار گرفتند و برای رهایی از این تنگنا کلام را به لفظی و نفسی یا نفسانی تقسیم کردند و کلام نفسی یا نفسانی را «معنایی غیر از علم و اراده و صفات دیگر که عبارات بر آن دلالت می کند[8]» و به عبارت دیگر «معنایی واحد که نه امر باشد و نه نهی و نه خبر و نه جز اینها از اسالیب کلام[9]» تعریف نمودند. آنان معتقد بودند که کلام حقیقی همانا کلام نفسی یا نفسانی است که مدلول کلام لفظی می باشد و اطلاق عنوان کلام بر کلام لفظی که دال بر کلام نفسی یا نفسانی است، من باب مجاز یا اشتراك لفظی صورت می گیرد. خلاصهٔ نظریه ایشان در این باره بدانگونه که نویسندهٔ کتاب **«القرآن والفلسفة»** به دست می دهد از این قرار است: «القرآن بمعنی الکلام النفسی القائم بذات الله، قدیم، والحادث هوالکلمات التی کتب بها، والاصوات التی نسمعها من القرّاء تعتبر دلائل علیه[10]» چنان که ملاحظه می شود وجههٔ نظر اشاعره در قدیم شمردن قرآن جنبهٔ باطنی آن است. اگر خوب دقت کنیم درمی‌یابیم که نظریهٔ معتزله و اشاعره تا آنجا که به کلام خدا یعنی قرآن مربوط می‌شود در اصل یکی است، زیرا معتزله جنبهٔ ظاهری قرآن را حادث و اشاعره جنبهٔ باطنی آن را قدیم می‌دانند و در حادث دانستن جنبهٔ ظاهری قرآن و قدیم دانستن جنبهٔ باطنی آن تعارضی دیده نمی‌شود. تا آنجا که نگارنده آگاهی یافته است ابتدا فخر رازی[11] و بعدا شبلی نعمانی[12] و اخیراً نویسنده‌ای دیگر[13] به این نکته اشاره کرده‌اند.

اختلاف نظر اساسی این دو فرقهٔ کلامی در این باره آنجاست که از تکلم خدا به عنوان یکی از صفات او بحث می شود و چنانکه گذشت، معتزله آن را از صفات فعل خدا و خارج از ذات او و مخلوق و اشاعره آن را از صفات ذات خدا و قائم به ذات وی می‌دانند.

جز طرفداران حدوث قرآن و طرفداران قدم آن یك دستهٔ دیگر در این میان قابل ذکرند و می توان آنها را به عنوان دستهٔ سوم معرفی کرد. آنان کرامیه و حنابله‌اند که معتقدند کلام خدا و حتی حروف و هجاهای آن و به قول معروف مابین الدفتی آن قدیم و ازلی است[14].

متکلمان شیعه و بویژه امامیه نظریهٔ اشاعره را به این دلیل که غیرمعقول است نپذیرفته‌اند،اما نظریهٔ معتزله را اجمالا قبول کرده‌اند. خواجه نصیرالدین طوسی قادربودن خدا بر هر مقدوری را از سویی و امکان حتمی خلق اصوات در اجسام را به گونه‌ای که دلالت بر مراد کند، از سوی دیگر[15] دلیلی بر معقول بودن نظریهٔ معتزله دانسته، می نویسد: «وعمومیة قدرته تدل علی ثبوت الکلام والنفسانی غیر معقول[16]». علاوه بر متکلمان، حکمای امامیه و بویژه حکمای متاخر از جمله ملاصدرا و استاد علامه سید محمدحسین طباطبایی نیز به اقتضای بحثهای حکمی و تفسیری خود نظریات جالب توجهی در این باره ارائه کرده‌اند[17] که می توان این نظریات را عصارهٔ نظریات امامیه در این باره دانست. در اینجا خلاصهٔ نظریه استاد علامه طباطبایی به قلم مهدی دهباشی نقل می‌شود: «از نظر مرحوم علامه اگر منظور از قرآن همین آیاتی است که تلاوت می کنیم و به عنوان کلامی است که بر معانی و مفاهیم، مثل سایر کلامها دلالت دارد، در حقیقت نه حادث است نه قدیم، بلکه بنا بر اصواتی که به عنوان قرآن و کلام منظور شده به صفت حدوث متصف می گردد و اگر مقصود قائل به قدم قرآن این است که این اصوات مؤلفه که بر معانی خاصی دلالت دارد قدیم است، بی‌مورد می باشد، زیرا احداث نشانهٔ حدوث و تغیر و حدوث و تغیّر آثار امکانی است و خداوند منزه از حادثات است و اگر مقصود این است که علم خداوند متعال به کتابش قدیم است لزومی ندارد که در این مورد علم او را به کلام اضافه نماییم و سپس بر قدم کلام حکم کنیم، زیرا در این صورت علم او به هر چیزی به قدم ذاتی، قدیم می‌باشد و مراد از این علم، علم ذاتی خواهد بود. بنابراین ضرورت ندارد که کلام را به عنوان صفت ثبوتی و ذاتی حق تعالی فرض کنیم. لزوماً اگر مقصود

از کلام نفسی معنای کلام لفظی یا صورت علمی آن است که بر لفظ انطباق دارد، باز معنای آن به علم برمی گردد و کلام چیزی جز علم نخواهد بود و اگر مقصود از کلام نفسی غیر از این معنی باشد چنین معنایی قابل تصور نمی باشد[18].

ب) از دیدگاه اهل بیت (ع)

آنچه را که به عنوان نظریه معتزله در بارهٔ حدوث صفت تکلّم خدا گذشت، پیش از آنها در سخنان امیر مؤمنان علی(ع) می بینیم و شاید همین نکته عامل مهمی در همراهی متکلمان امامیه با معتزله در این باره بوده است. با این حال عده ای کوشیده اند تا با توجه به همین نکته و نکاتی از این دست به «نهج البلاغه» برچسب جعل و انتساب بزنند[19].

استاد شهید مطهری ضمن بیان چند دلیل در ابطال این برچسب می نویسد: «اگر شباهتی میان کلمات علی علیه السلام و برخی سخنان معتزله مشاهده می شود احتمالی که باید داده شود این است که معتزله از آن حضرت اقتباس کرده اند[20]». باری امام علی(ع) در «نهج البلاغه» می فرماید: «یقول لمن اراد کونه کن فیکون لابصوت یقرع ولابنداء یسمع وانما کلامه سبحانه فعل منه انشاه ومثله لم یکن من قبل ذلک کائنا ولوکان قدیما لکان الها ثانیا[21]» (آنچه بودنش را خواهد گوید باش و هست گردد، نه به آوازی که به گوش فرورود و نه به بانگی که شنیده شود، که گفتهٔ خدای سبحان با کردهٔ او یکی است که پدیدش آورد و گفته اش از کرده اش جدا نیست. آن را پدید آورد و پیش از آن نبود، وگرنه خدای دیگری می بود[22]).

جز امام علی(ع) امامان دیگر اهل بیت(ع) نیز دربارهٔ این مسأله و مسائل دیگر مربوط به بحث حدوث و قدم قرآن سخنان شیوایی دارند که در اینجا به نقل پاره ای از آنها پرداخته می شود.

امام صادق (ع) می فرماید: «ان الکلام صفة محدثة لیست بازلیة. کان الله عزوجل ولا متکلم[23]». همان امام(ع) از پدران بزرگوارش از پیامبر اکرم(ص) نقل می کند که فرمود: «هو کتاب فیه تفصیل و بیان و تحصیل و هوالفصل لیس بالهزل وله ظهر و بطن، فظاهره حکم و باطنه علم، ظاهره انیق و باطنه عمیق، له نجوم و علی نجومه نجوم. لاتحصی عجائبه ولاتبلی غرائبه[24]»؛ قرآن کتابی است که در آن داوری و روشنگری و بهره وری است و جداکننده ای است که نه سرسری است و او را ظاهری و باطنی است، ظاهرش حکم است و باطنش علم، ظاهرش شگرف است و باطنش ژرف. او را ستارگانی است و ستارگانش را نیز روشنائی. عجایبش به شماره نیاید و غرایبش فرسوده نشود. باز از همان امام (ع) نقل شده است که فرمود: «من قرأ القرآن و هو شابّ مؤمن اختلط القرآن بلحمه و دمه و جعله الله عزوجل مع السفرة الکرام البررة و کان القرآن حجیزاً عنه یوم القیامة[25]»؛ جوان مومنی که قرآن بخواند قرآن با گوشت و خونش درمی آمیزد و خدای عزوجل او را با پیام آوران بزرگوار و نیکوکار قرار می دهد و قرآن در روز قیامت سپر بلای او می شود. در روایت دیگری از امام جواد(ع) پرسیده می شود که آیا اسماء و صفاتی که برای خدا در کتابش آمده است خود خداست یا خیر؟ آن امام (ع) می فرماید: «انّ لهذا الکلام وجهین: ان کنت تقول: هی هوای انه ذو عدد وکثره فتعالی الله عن ذلک، و ان کنت تقول: هذه الصفات والاسماء لم تزل، فان لم تزل محتمل معنیین: فان قلت: لم تزل عنده فی علمه و هو مستحقها فنعم، و ان کنت تقول: لم یزل تصویرها و هجاءها و تقطیع حروفها فمعاذالله ان یکون معه شیء غیره، بل کان الله ولاخلق ثم خلقها وسیلة بینه و بین خلقه یتضرعون بهاالیه و یعبدونه و هی ذکره، وکان الله ولا ذکر والمذکور بالذکر[26]»؛ این سخن را دو وجه است: اگر این که گفتی این اسما و صفات خرد خداست به این معنی است که او دارای عدد و کثرت است که تعالی الله عن ذلک، و اگر گفتی این صفات و اسما ازلی اند، این ازلی بودن محتمل دو معنی است: اگر بگویی در ازل نزد او و در علمش حاضر است که خدا شایستهٔ آن است و جواب آری است، اما اگر بگویی تصویر و هجا و تقطیع حروفش ازلی است که معاذالله از این که با او چیزی جز خودش باشد، بلکه خدا بود و هیچ آفریده ای نبود، سپس او آن اسما و صفات را به عنوان وسیله ای بین خود و آفریدگانش آفرید تا با آن به درگاه وی تضرع کنند و اورا بپرستند و آنها ذکر وی باشند. و خدا بود و هیچ ذکر و مذکوری نبود.

با توجه به روایاتی که گذشت می توان دیدگاه اهل بیت(ع) را در بارهٔ مسأله حدوث و قدم قرآن در موارد زیر خلاصه کرد: اولاً تکلم خدا از صفات فعل او و کلام الهی به معنای عام آن فعل وی و حادث است. منظور از کلام الهی به معنای عام آن کلامی است که بیش از آن که به قرآن و کتابهای آسمانی دیگر و احادیث قدسی بازگردد، به امر تکوینی و ارادهٔ انشایی خدا بازمی گردد و از این رو می تواند کائنات را نیز شامل شود؛ ثانیاً کلام الهی به معنای خاص آن یعنی قرآن و کتابهای آسمانی دیگر و احادیث قدسی دارای دو جنبه است: یکی جنبهٔ باطن آن که به علم الهی بازمی گردد و از این رو به قدمت آن قدیم است. از آنجا که این جنبه از کلام الهی رشحاتی از بیکران علم خدا را دربردارد حتی می تواند با گوشت و خون انسان درآمیزد و تا قیامت نیز با او باشد. جنبهٔ دیگر ظاهر آن است که عبارت است از تصویر و هجا و تقطیع حروف و خلاصه آنچه بین الدفتین آن نوشته شده، از آن خوانده می شود. این جنبه از کلام الهی حادث است و قول به قدم آن با توحید منافات دارد.

ج) در مثنوی مولانا

آیا مولانا بنا بر اشعریت خود[27] صفت تکلم خدا را از صفات ذات او و قائم به ذات وی و قدیم می داند یا از صفات فعل او و خارج از ذات وی و حادث؟ پاسخ گفتن به این پرسش ابتدا آسان می نماید، زیرا در قسمتی از مثنوی او نظریهٔ نخست از زبان قرآن چنین بیان می شود:

«من کلام حقّم و قایم بذات
قوتِ جانِ جان و یاقوت زکات
نور خورشیدم فتاده بر شما
لیک از خورشید ناگشته جدا[28]»

با این حال در قسمتی دیگر از همان کتاب ابیاتی آمده است که مولانا را معتقد به نظریهٔ دوم نشان می دهد:

«هر دمی از وی همی آید الست
جوهر و اعراض می گردند هست
گر نمی آید بلی زایشان ولی
آمدنشان از عدم باشد بلی[29]»

در این ابیات گویی او همان سخنی را که از «نهج البلاغه» نقل شد، منتهی با تعابیری دیگر، بیان می کند. خواننده باز درمی ماند که آیا بالاخره وی به نظریه نخست پایبند است یا به نظریهٔ دوم؟ اینجاست که می توان گفت در مورد نخست به مسلک کلامی خود یعنی اشعریت احترام گذاشته است و در مورد دوم عقیدهٔ درونجوش خویش را بیان داشته است و به عبارت دیگر در خودآگاه خود به نظریه نخست و در ناخودآگاه خویش به نظریه دوم اعتقاد نشان داده است.

حال باید دید مولانا دربارهٔ حدوث و قدم قرآن چه نظری دارد؟ اگرچه او نیز بحث در این باره را نفی کرده، می گوید:

«آن اساطیر اولین که گفت عاق
حرف قرآن را بد آثار نفاق
لامکانی که درو نور خداست
ماضی و مستقبل و حال از کجاست[30]»

اما از آنجا که این بحث به هر حال معتنابه اندیشمندان جهان اسلام بوده است، از اظهارنظر دربارهٔ آن دریغ نمی ورزد. در مثنوی او ابیاتی دال بر اعجاز قرآن و امتیاز آن و حتی حروفش از دیگر کتابها وجود دارد که وی را به عقیدهٔ قدم قرآن متمایل نشان می دهد:

«شاه نامه یا کلیله پیش تو
آنچنان باشد که قرآن از عتو
فرق آنگه باشد از حق و مجاز
که کند کحل عنایت دیده باز
ورنه پشک و مشک پیش اخشمی
هر دو یکسانند چون نبود شمی[31]»

مولانا این اعجاز دانستن و ممتاز شمردن قرآن از دیگر کتابها را تا آنجا پیش می برد که حتی از این که آن را در مقایسه با اینها قدیم بداند، پروایی ندارد:

«چون قدیم آید حدث گردد عبث
پس کجا داند قدیمی را حدث
بر حدث چون زد قدم دنگش کند
چونک کردش نیست همرنگش کند
گر بخواهی تو بیابی صد نظیر
لیک من پروا ندارم ای فقیر
این الم و حم این حروف
چون عصای موسی آمد در وقوف
حرفها ماند بدین حرف از برون
لیک باشد در صفات این زبون
هر که گیرد او عصایی ز امتحان
کی بود چون آن عصا وقت بیان
عیسویست این دم نه هر باد و دمی
که برآید از فرح یا از غمی
این الم و حم ای پدر
آمدست از حضرت مولی البشر
هر الف لامی چه می ماند بدین
گر تو جان داری بدین چشمش مبین
گرچه ترکیبش حروفست ای همام
می بماند هم بترکیب عوام
هست ترکیب محمد لحم و پوست
گرچه در ترکیب هر تن جنس اوست

گوشت دارد پوست دارد استخوان
هیچ این ترکیب را باشد همان
کاندر آن ترکیب آمد معجزات
که همه ترکیبها گشتند مات
همچنان ترکیب حم کتاب
هست بس بالا و دیگرها نشیب
زآنك زین ترکیب آید زندگی
همچو نفخ صور در درماندگی
اژدها گردد شکافد بحر را
چون عصا حم از داد خدا
ظاهرش ماند بظاهرها ولیك
قرص نان از قرص مه دورست نیك
گریهٔ او خندهٔ او نطق او
نیست از وی هست محض خلق هو
چونك ظاهرها گرفتند احمقان
وآن دقایق شد ازیشان بس نهان
لاجرم محجوب گشتند از غرض
که دقیقه فوت شد در معترض[32]»

در این ابیات مولانا قرآن را در مقایسه با دیگر کتابها مانند قدیم در مقایسه با حادث دانسته است، اما موضوع به این آسانی نیز خاتمه نمی‌یابد، زیرا او در مثنوی خود ابیاتی دیگر دارد که از آنها بوی اعتقاد وی به حدوث قرآن به مشام می‌رسد. این ابیات خود بر دو دسته است: یك دسته ابیاتی که در آنها قرآن با تلمیح به آیه‌ای از خود آن[33] سبب هدایت عده‌ای و ضلالت عده‌ای دیگر دانسته شده است:

«از خدا می‌خواه تا زین نکتها
درنلغزی و رسی در منتها
زآنك از قرآن بسی گمره شدند
زآن رسن قومی درون چه شدند[34]»

□

«در نُبی فرمود کین قرآن زدل
هادی بعضی و بعضی را مضل[35]»

دسته دیگر ابیاتی که در آنها قرآن به پیامبر اکرم(ص) منسوب شده است:

«مصطفی را وعده کرد الطاف حق
گر بمیری تو نمیرد این سبق
من کتاب و معجزت را رافعم
بیش و کم کن را ز قرآن مانعم
من ترا اندر دو عالم رافعم
طاغیان را از حدیثت دافعم[36]»

با توجه به آنچه گذشت آیا می‌توان او را دربارهٔ حدوث و قدم کلام الهی نیز دچار متناقض‌گویی دانست؟ آنچه دربی می‌آید حلال این مشکل خواهد بود.

از دیدگاه مولانا حقیقتِ کلام آن چیزی نیست که در نزد عموم متداول است، زیرا عموم حروف و هجاها و از این قبیل را کلام می‌دانند، اما او کلام را ندایی می‌داند که «اصل هر بانگ و نواست» و از این رو فهم آن وابسته به دانستن زبانی خاص مثل عربی یا داشتن آلتی خاص مثل گوش نیست و بی حرف نیز می‌روید:

«آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست
خود ندا آنست و این باقی صداست
ترك و کرد و پارسی‌گو و عرب
فهم کرده آن ندا بی‌گوش و لب
خود چه جای ترك و تاجیکست و زنگ
فهم کردست آن ندارا چوب و سنگ[37]»

□

«ای خدا جانرا تو بنما آن مقام
که درو بی حرف می‌روید کلام[38]»

وی حقیقت کلام الهی را چون دیگر هم‌مسلکانش جدای از علم خدا نمی‌داند، بلکه آن را با علم خدا مربوط می‌شمارد:

«روح با علمست و با عقلست یار
روح را با تازی و ترکی چه کار[39]»

□

«علم‌الاسما بد آدم را امام
لیك نه اندر لباس عین و لام[40]»

با این وصف حقیقت کلام از نظر او با آن چیزی که در نزد اشاعره به کلام نفسی یا نفسانی معروف و جدای از علم خدا دانسته شده متفاوت است.

به عقیدهٔ وی حقیقت کلام‌الله مجید جلوه‌های گوناگون دارد و می‌تواند «حالهای انبیا»، «رفض اسباب»، «شرح خبث نفسها» و... نامیده شود.

«چونك در قرآن حق بگریختی
با روان انبیا آمیختی
هست قرآن حالهای انبیا
ماهیان بحر پاك کبریا
ور بخوانی و نهٔ قرآن‌پذیر
انبیا و اولیا را دیده گیر[41]»

□

«همچنین ز آغاز قرآن تا تمام
رفض اسبابست و علت والسلام[42]»

□

«جمله قرآن شرح خبث نفسهاست
بنگر اندر مصحف آن چشمت کجاست[43]»

با این همه این حقیقت به یك اصل یعنی «ام‌الکتاب» بازمی‌گردد:

«خود مگیر این معجز چون آفتاب
صدزبان بین نام او ام‌الکتاب
زهره نی کس را که یك حرفی از آن
یا بدزدد یا فزاید در بیان[44]»

مولانا نسبت حقیقت کلام را با حروف و هجاهای آن چون نسبت باطن با ظاهر و مظروف (آب) با ظرف می‌داند و مقصود اصلی از کلام را همان باطن و مظروف آن که علم و دانش و ارشاد و سود است می‌شمارد:

«حجت منکر همین آمد که من
غیر ازین ظاهر نمی‌بینم وطن
هیچ نندیشد که هرجا ظاهریست
آن زحکمتهای پنهان مخبریست
فایدهٔ هر ظاهری خود باطن است
همچو نفع اندر دواها کامن است[45]»

□

«حرف ظرف آمد درو معنی چوآب
بحر معنی عنده ام‌الکتاب[46]»

□

«گرچه مقصود از کتاب آن فن بود
گر توش بالش کنی هم می‌شود
لیك ازو مقصود این بالش نبود
علم بود و دانش و ارشاد و سود[47]»

او معتقد است که چون انسان به هر حال وجود خاکی یافته است و این وجود خاکی ظاهربین است، خدا نیز باطن و مظروف کلام خود را در نقاب «حرف و دم» قرار داده است تا انسان بتواند با واسطهٔ این نقاب تا حدودی به آن باطن و مظروف پی ببرد و اگر همهٔ انسانها می‌توانستند بی‌واسطهٔ آن چنین کنند دیگر حرف و دمی در جهان وجود نمی‌یافت:

«زآن نیامد یك عبارت در بیان
که نهانست و نهانست و نهان
زآنك این اسماء و الفاظ حمید
از گلابهٔ آدمی آمد پدید
علم‌الاسما بد آدم را امام
لیك نه اندر لباس عین و لام
چون نهاد از آب و گل برسر کلاه
گشت آن اسمای جانی روسیاه
که نقاب حرف و دم درخود کشید
تا شود بر آب و گل معنی پدید[48]»

□

«بهر این دنیاست مرسل رابطه
مومنان را زآنك هست او واسطه
هر دل ار سامع بدی وحی نهان
حرف و صوتی کی بدی اندر جهان[49]»

به نظر وی با وجودی که کلام الهی در نقاب حرف و دم قرار داده شده است، اما رسیدن به معنای آن شرایطی دارد که از آن جمله است قربانی شدن پیش آن و به تعبیر دیگر فنای در آن. در این صورت است که انسان دیگر نیازی به آن حرف و دم نیز نخواهد داشت:

«حرف قرآن را ضریران معدن‌اند
خر نبینند و به پالان برزنند
چون تو بینایی پی خر رو که جَست
چند پالان دوزی ای پالان‌پرست
خر چو هست آید یقین پالان ترا
کم نگردد نان چو باشد جان ترا[50]»

□

«در صحابه کم بدی حافظ کسی
گرچه شوقی بود جانشانرا بسی
زانك چون مغزش درآگند و رسید
پوستها شد بس رقیق و واکفید
قشر جوز و فستق و بادام هم
مغز چون آگندشان شد پوست کم
مغز علم افزود کم شد پوستش
زآنك عاشق را بسوزد دوستش
وصف مطلوبی چو ضد طالبیست
وحی و برق نور سوزندهٔ نُبیست
چون تجلی کرد اوصاف قدیم
پس بسوزد وصف حادث را گلیم[51]»

□

«معنی قرآن ز قرآن پرس و بس
وز کسی کآتش زدست اندر هوس
پیش قرآن گشت قربانی و پست
تا که عین روح او قرآن شدست
روغنی کو شد فدای گل بکل
خواه روغن بوی کن خواهی تو گل[52]»

با توجه به آنچه گذشت می‌توان گفت مولانا قرآن را دارای دو جنبه می‌داند: یك جنبه باطن و مظروف آن

است که خود دارای مراتبی است:
«حرف قرآن را بدان که ظاهریست
زیر ظاهر باطنی بس قاهریست
زیر آن باطن یکی بطن سوم
که درو گردد خردها جمله گم
بطن چارم از نبی خود کس ندید
جز خدای بی‌نظیر بی‌ندید
تو زقرآن ای پسر ظاهر مبین
دیو آدم را نبیند جز که طین
ظاهر قرآن چو شخص آدمیست
که نقوشش ظاهر و جانش خفیست[۵۳]»

و جنبهٔ دیگر ظاهر و ظرف آن است. او جنبهٔ نخست را متصل به علم الهی و ام‌الکتاب و از این بابت قدیم می شمارد و جنبهٔ دوم را همین حرف و دم و حادث. اکنون می‌توانیم به راز متعارض نمایی ابیاتی که در آغاز از وی در این باره نقل شد پی ببریم و آن این که آنجا که به قدم قرآن تمایل نشان داده است منظور او جنبهٔ نخست آن و آنجا که به حدوث قرآن تمایل نشان داده است منظور وی جنبهٔ دوم آن بوده است. خلاصهٔ دیدگاه او در این باره چنانکه مرحوم جلال‌الدین همایی نیز در «مولوی‌نامه» تصریح دارد[۵۴]، حدوث قرآن در عین قدم آن و قدم قرآن در عین حدوث آن است. وی این دیدگاه را چنین بیان داشته است:

«ای فنا پوسیدگان زیر پوست
بازگردید از عدم زآواز دوست
مطلق آن آواز خود از شه بود
گرچه از حلقوم عبدالله بود[۵۵]»

□

«گرچه قرآن از لب پیغمبرست
هرکه گوید حق نگفت او کافرست[۵۶]»

مولانا در توجیه این دوجنبه‌ای بودن قرآن از نظریهٔ «فنا»ی عرفانی مدد جسته، می گوید:

«مطلق آن آواز خود از شه بود
گرچه از حلقوم عبدالله بود
گفته او را من زبان و چشم تو
من حواس و من رضا و خشم تو
رو که بی‌سیمع و بی‌یبصر توی
سر توی چه جای صاحب سر توی
چون شدی من کان لله از وله
من ترا باشم که کان‌الله له[۵۷]»

□

«چون پری غالب شود بر آدمی
گم شود از مرد وصف مردمی
هرچ گوید آن پری گفته بود
زین سری زآن آن سری گفته بود
چون پری را این دم و قانون بود
کردگار آن پری خود چون بود
اوی او رفته پری خود او شده
ترک بی‌الهام تازی‌گو شده
چون بخود آید نداند یك لغت
چون پری را هست این ذات و صفت
پس خداوند پری و آدمی
از پری کی باشدش آخر کمی
شیرگیر ار خون نرّه‌شیر خورد
تو بگویی او نکرد آن باده کرد
ور سخن پردازد از زرّ کهن
تو بگویی باده گفتست آن سخن
بادهٔ را می بود این شروشور
نورحق را نیست آن فرهنگ و زور
که تو را از تو بکل خالی کند
تو شوی پست او سخن عالی کند[۵۸]»

آخرین نکته قابل ذکر در این باره این که مولانا حادث یا قدیم دانستن قرآن را وابسته به مراتب معنوی انسانها دانسته، معتقد است که قرآن از یك منبع سرچشمه می گیرد و این انسانهای گوناگونند که در برخورد با آن بنا بر مرتبهٔ معنوی خود به حدوث یا قدم آن معتقد می‌شوند:

«آن اساطیر اولین که گفت عاق
حرف قرآن را بد آثار نفاق
لامکانی که درو نور خداست
ماضی و مستقبل و حال از کجاست
ماضی و مستقبلش نسبت بتوست
هردو یك چیزند پنداری که دوست
یك تنی او را پدر ما را پسر
بام زیر زید و بر عمرو آن زبر
نسبت زیروزبر شد زآن دوکس
سقف سوی خویش یك چیزست و بس[۵۹]»

د) مقایسه کلی

با آنچه گذشت می توان گفت نظریهٔ مولانا دربارهٔ مسأله حدوث و قدم قرآن با دیدگاه اهل بیت(ع) در این باره تا حد زیادی مطابق است، زیرا اولا هم اهل بیت(ع) و هم مولانا به دووجهی بودن کلام‌الله مجید و اتصال وجه باطن آن به علم الهی و قدیم‌بودن آن از جهت این اتصال و نیز حادث‌بودن وجه ظاهر آن تصریح کرده‌اند؛ ثانیاً هیچیك از آنها سخنی از کلام نفسی یا نفسانی و حتي مفاد آن به میان نیاورده‌اند. با این حال مولانا دربارهٔ صفت تکلم خدا در یك مورد ظاهراً به راه هم‌مسلکان خود رفته، آنرا از صفات ذات خدا و قائم به ذات او دانسته است، اما در موردی دیگر درست نقطهٔ مقابل آن را بیان کرده، صفت تکلم خدا را تلویحاً از صفات فعل او به حساب آورده است.

یادداشتها

۱ـ از جمله رك: توبه (۹) / ۴۰؛ کهف (۱۸) / ۲۷؛ شوری (۴۲) / ۵۱ و...
۲ـ رك: القرآن والفلسفة، محمد یوسف موسی، دارلمعارف، مصر، ۱۹۶۶ م، ص ۸۷.
۳ـ رك: تاریخ شیعه و فرقه‌های اسلام تا قرن چهارم، محمدجواد مشکور، کتابفروشی اشراقی، تهران، چ ۳، ۱۳۶۲، ص ۱۹.
۴ـ رك: سیری در نهج‌البلاغه، مرتضی مطهری، انتشارات صدرا، قم، چ ۲، ۱۳۵۴، ص ۷۰.
۵ ـ کشف المراد فی شرح تجریدالاعتقاد، جمال‌الدین الحسن‌بن یوسف‌بن علی‌بن المطهرالحلی، حواشی و تعلیقات سید ابراهیم الموسوی الزنجانی، موسسه‌الاعلمی للمطبوعات، بیروت، ط ۱، ۱۳۹۹ هـ / ۱۹۷۹ م، ص ۳۱۵.
۶ـ مقالات الاسلامیین والاختلاف المصلین، ابی‌الحسن علی‌بن اسمعیل الاشعری، تصحیح هلموت ریتر، ج ۱، دارالنشر فرانز شتاینر، فیسبادن، ۱۴۰۰ هـ / ۱۹۸۰ م، ص ۵۸۲.
۷ـ همان.
۸ـ کشف‌المراد فی شرح تجریدالاعتقاد، ص ۳۱۵.
۹ـ همان.
۱۰ـ القرآن و الفلسفة، ص ۹۳.
۱۱ـ رك: آراء کلامی فخرالدین رازی، اصغر دادبه، معارف، دورهٔ سوم، ش ۱، ص ۱۸۵.
۱۲ـ تاریخ علم کلام، شبلی نعمانی، ترجمه محمدتقی فخرداعی گیلانی، ج ۱، چاپ رنگین، تهران، ۱۳۲۸، ص ۱۹.
۱۳ـ تشکیك در مراتب کلام الهی و نفی مشاجرات متکلمان اسلامی، مهدی دهباشی، کیهان اندیشه، ش ۲۸، ص ۱۱۰.
۱۴ـ رك: همان، ص ۱۰۲.
۱۵ـ رك: کشف‌المراد فی شرح تجریدالاعتقاد، ص ۳۱۵.
۱۶ـ تجریدالاعتقاد، نصیرالدین الطوسی، حققه محمد جوادالحسینی الجلالی، مکتب‌الاعلام الاسلامی، قم، ط ۱، ۱۴۰۷ هـ ق، ص ۱۹۳.
۱۷ـ رك: تشکیك در مراتب کلام الهی و نفی مشاجرات متکلمان اسلامی، کیهان اندیشه، ش ۲۸، صص ۱۰۸ ـ ۱۰۴.
۱۸ـ همان، ص ۱۰۷. به نقل و تلخیص از: تفسیرالمیزان، ج ۲، ص ۳۴۴ ـ ۳۲۹ و ج ۴، ص ۲۶۹ و ص ۲۷۲. حواشی علامه طباطبائی بر جزء دوم از سفر ثالث اسفار ملاصدرا، ص ۳ و ص ۴.
۱۹ـ رك: سیری در نهج‌البلاغه، صص ۷۱ ـ ۶۹.
۲۰ـ همان، ص ۷۱.
۲۲ و ۲۱ـ نهج‌البلاغه، ترجمه سید جعفر شهیدی، سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران، چ ۱، ۱۳۶۸، خ ۱۸۶.
۲۳ـ اصول کافی، محمدبن یعقوب کلینی، ترجمه و شرح حاج سیدجواد مصطفوی و سید هاشم رسولی محلاتی، ج ۱، انتشارات مسجد چهارده معصوم علیهم‌السلام، تهران، ص ۱۴۳.
۲۴ـ همان، ج ۳، ص ۳۹۹.
۲۵ـ همان، ص ۴۰۵.
۲۶ـ همان، ج ۱، ص ۱۵۷.
۲۷ـ جهت اطلاع رك: مولوی‌نامه ـ مولوی چه می گوید؟، جلال‌الدین همایی، ج ۱، موسسه نشر هما، تهران، چ ۶، ۱۳۶۶، صص ۴۱ ـ ۳۸.
۲۸ـ مثنوی معنوی، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی معروف به مولوی، به همت رینولد. الین. نیکلسون، چاپ افست، انتشارات مولی، تهران، د ۳، بب ۸۸ ـ ۴۲۸۷.
۲۹ـ همان، د ۱، بب ۱۱ـ ۲۱۱۰.
۳۰ـ همان، د ۳، بب ۵۱ـ ۱۱۵۰.
۳۱ـ همان، د ۴، ب ۶۲ـ ۳۴۶۰. نیزرك: د ۳، بب ۲۴۳ـ ۳۲۳۷ و بب ۸۶ـ ۲۲۸۲ و د ۵، ب ۴۵۱ و د ۶، بب ۹۴ـ ۲۲۹۲.
۳۲ـ همان، د ۵، بب ۳۳۲ـ ۱۳۱۳.
۳۳ـ رك: قرآن مجید، س بقره (۲)، ی ۲۶.
۳۴ـ مثنوی، د ۲، بب ۲۴ـ ۷۲۳.
۳۵ـ همان، د ۶، ب ۶۵۶.
۳۶ـ همان، د ۳، ب ۹۹ـ ۱۱۹۷. نیزرك: د ۳، بب ۲۱۰ـ ۱۲۰۹ و د ۵، ب ۱۳۲۰.
۳۷ـ همان، د ۱، بب ۲۰۹ـ ۱۲۰۷.
۳۸ـ همان، د ۱، ب ۳۰۹۲.
۳۹ـ همان، د ۲، ب ۵۶.
۴۰ـ همان، د ۴، ب ۲۹۷۰.
۴۱ـ همان، د ۱، بب ۳۹ـ ۱۵۳۷.
۴۲ـ همان، د ۳، ب ۲۵۲۵.
۴۳ـ همان، د ۶، ب ۲۸۶۲. نیزرك: د ۳، ب ۲۵۲۰ و د ۴، بب ۳۰۵ـ ۲۳۰۴.
۴۴ـ همان، د ۴، بب ۷۶ـ ۲۸۷۵. نیز رك: د ۱، ب ۲۹۶.
۴۵ـ همان، د ۴، بب ۸۸۰ـ ۲۸۷۸.
۴۶ـ همان، د ۱، ب ۲۹۶.
۴۷ـ همان، د ۳، بب ۹۹۰ـ ۲۹۸۹.
۴۸ـ همان، د ۴، بب ۷۲ـ ۲۹۶۸.
۴۹ـ همان، د ۴، بب ۷۹ـ ۲۹۷۸.
۵۰ـ همان، د ۲، بب ۲۵ـ ۷۲۳.
۵۱ـ همان، د ۳، بب ۳۹۱ـ ۱۳۸۳.
۵۲ـ همان، د ۵، بب ۱۳۰ـ ۳۱۲۸. نیز رك: د ۱، بب ۳۰۰ـ ۲۹۶ و بب ۶۴ـ ۱۰۶۰ و د ۳، بب ۲۳۱ـ ۴۲۲۹ و د ۴، بب ۸۷ـ ۲۹۸۳ و د ۵، ب ۲۴۷۸ و د ۶، بب ۸۱۱ـ ۸۰۹.
۵۳ـ همان، د ۳، بب ۴۹ ـ ۴۲۴۴.
۵۴ـ رك: مولوی نامه ـ مولوی چه می گوید؟، ج ۲، ص ۹۰۹.
۵۵ـ مثنوی، د ۱، بب ۳۶ـ ۱۹۳۵.
۵۶ـ همان، د ۴، ب ۲۱۲۳.
۵۷ـ همان، د ۱، بب ۳۹ـ ۱۹۳۶.
۵۸ـ همان، د ۴، بب ۱۲۲ـ ۲۱۱۲.
۵۹ـ همان، د ۳، بب ۵۴ـ ۱۱۵۰.

● شرحی بر کارنامه
شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۱۱



● جلال رفیع

تدوین و تصویب اصول سیاست فرهنگی کشور ـ قسمت اول

تدوین و تصویب «سیاست فرهنگی کشور» که هدفها، مبانی، اصول و خط‌مشی را شامل می‌شود، نخستین وظیفه شورای فرهنگ عمومی بوده است. ارزش و اهمیت این مصوبه، توضیحات بیشتری را ایجاب می‌کند و بنابراین ذکر مقدمات توضیحی درخصوص مصوبه مذکور لزوماً طولانی‌تر از موارد و مواقع دیگر خواهد بود.

آیین‌نامه گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی (آیین‌نامه‌ی شرح وظایف و اختیارات) در بند اول از ماده دوم گویای همین موضوع است و با تعبیری اینچنین نسبت به آن تصریح شده است: «تدوین هدف‌ها و اصول سیاست‌های فرهنگ عمومی کشور به منظور بسط فرهنگ اسلامی و مقابله با مظاهر منحط فرهنگ‌های بیگانه و عرضه آن به شورای عالی انقلاب فرهنگی جهت تصویب و ابلاغ به دستگاه‌های اجرایی ذیربط».

اعضای شورای فرهنگ عمومی پس از بحث و گفتگو درباره مفاد بند مذکور، موضوع را بسیار کلّی و گسترده تلقی کرده آن را به دو قسمت قابل بحث و بررسی تقسیم کردند.

□□□
بررسی سوابق و نمونه‌ها
□□□

قبل از آن و همچنین بطور همزمان، سوابق و نمونه‌ها مورد توجه قرار گرفت. جزوه سیاست فرهنگی مصوب قبل از پیروزی انقلاب (سیاست فرهنگی رژیم شاهنشاهی)، همچنین جزوات و کتب دیگری که تحت عنوان سیاست فرهنگی اندونزی، کوبا، چکسلواکی، هند و امثال این کشورها به سازمان یونسکو عرضه شده و تدریجاً هریک جداگانه توسط «دفتر پژوهش‌ها و برنامه‌ریزی فرهنگی» وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ترجمه شده بود، در اختیار اعضای شورا قرار گرفت. جزوه‌ای نیز با هدف مطالعه تطبیقی و مقایسه توصیفی میان جزوات سیاست فرهنگی کشورهای اسلامی و غیر اسلامی (اروپا، آسیا، آفریقا و...) تهیه شده بود.

مکاتبات و ارتباطات متعدد با مراکز رسمی و غیررسمی و مراجع فرهنگی و پژوهشی نیز وسیله‌ای بود برای طلب نظریات و تجربیات جدید درباب سیاست فرهنگی نظام جمهوری اسلامی، که از طریق وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی میسر می‌شد. در کنار این کتب و جزوات و همراه با ارتباطات بیرونی و مباحثات درونی شورا، مراجعه به کتب روایی دینی نیز لازم به نظر می‌رسید و طبق معمول انجام این امور برعهده دبیرخانه شورا قرار داشت. کتاب «صفات الشیعه» تألیف شیخ صدوق، ازجمله کتبی بود که براساس راهنمایی استاد عمید زنجانی تهیه شد. آنگاه در دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت.

□□□
بررسی اولین پیش نویس و تشکیل دو کمیته
□□□

پس از مطالعه سوابق و نمونه‌ها، بررسی پیش‌نویس اولیه درخصوص اصول سیاست فرهنگی، آغاز شد. اعضای شورای فرهنگ عمومی سرانجام در نخستین دور بررسی مسئله مورد نظر (در سال ۶۶)، همانطور که اشاره شد موضوع کلّی سیاست فرهنگی را به دو موضوع مقدماتی و مشخص تقسیم و تفکیک کرده تحت عناوین «شاخص‌های جامعه مطلوب اسلامی» و «آفات و بیماری‌های جوامع دینی و انقلابی»، در دو کمیته جداگانه مورد بحث و بررسی قرار دادند.

بحث درباره شاخص‌ها، مقدمه‌ای بود برای تدوین اصول از حیث اثباتی و ایجابی و همچنین بحث درباره آفات و بیماری‌ها مقدمه‌ای بود برای تکمیل اصول از حیث موارد نفی و سلب. «آفات» ناظر به احتمالات آینده و «بیماری‌ها» ناظر به میراث گذشته بود.

این کمیته‌ها طبعاً جلساتی را طلب می‌کرد که فرع بر جلسات اصلی و عمومی بود و درواقع، کمیته‌های فرعی شورا محسوب می‌شد. گفتگوهای کمیته اول (کمیته شاخص‌ها) زیر نظر حجت‌الاسلام والمسلمین عمید زنجانی و نیز کمیته دوم (کمیته آفات و بیماری‌ها) زیر نظر دکتر عبدالکریم سروش، که هردو عضویت شورای فرهنگ عمومی را عهده‌دار بودند، در سال‌های ۶۶ و ۶۷ تداوم یافت. جلسات این کمیته‌ها در سال ۶۶ مجموعاً ۲۶ بار و در سال ۶۷ مجموعاً ۶ بار تشکیل شده است. این جلسات (جلسات فرعی شورا)، چه به دلیل اشتغال اعضا به بررسی و تصویب طرح‌های جلسات عمومی و چه به دلیل تقارن با وقایع و حوادث آن ایام (سالهای ۶۶ و ۶۷)، به تناوب و به اقتضای موقعیت با تأخیر تشکیل می‌شده و توالی و تعاقب نداشته است. همچنین یادآوری این نکته لازم است که حوادث و رخدادهای سال ۶۶ و ۶۷ و نیز ۶۸ (علاوه بر اشتغال اعضا به ایفای مسئولیت‌های دیگر در مراکز فرهنگی و علمی و رسمی دیگر) موجب می‌شد که امکان استفاده‌ی مداوم و بیشتر، از نظریات و زحمات اعضای شورا، خصوصاً در جلساتی خارج از جلساتِ نه چندان مرتب و مستمّر کمیته‌ها، فراهم نیاید و نتیجتاً وظائف دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی در تدوین «سیاست فرهنگی کشور» عملاً افزایش یابد و خود در این خصوص همانند شورای ثانوی عمل کند.

همانطور که قبلاً اشاره شد جزوات سیاست فرهنگی متعلق به بیش از بیست کشور جهان به منظور اطلاع و مقایسه در اختیار اعضا قرار گرفت، اما با این وجود در تدوین اصول سیاست فرهنگی جمهوری اسلامی نقش چندانی نمی‌توانست داشته باشد.

همچنین حداقل چهاربار، پیش‌نویس طرح اصول سیاست فرهنگی کشور، توسط دبیر شورای فرهنگ عمومی، به چهار صورت متمایز تغییر و تبدل یافت و در جلسات شورا مطرح شد.

□□□

جلسات مشترك كميته‌ها و بررسی پیش‌نویس‌ها

□□□

جلسات فرعی شورا (کمیته‌ها) در سال ۶۸ دیگر نه جداگانه بلکه بطور مشترك با حضور اکثریت تشکیل می‌شد و منظور این بود که اعضای هردو کمیته در جلسات مشترك بتوانند ضمن گزارش کارکرد خود، ماحصل مباحث و رئوس مطالب را به اطلاع یکدیگر برسانند.

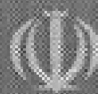
همانند وظیفه‌ی تهیه پیش‌نویس‌های نخستین، وظیفه‌ی جمعبندی نهایی موضوعات و مباحث مطرح شده در دو کمیته فرعی سابق‌الذکر و بالاخره قرار دادن این موضوعات و مباحث در قالب و شکل مناسب نیز ـ که برعهده دبیر گذاشته شده بود ـ انجام گرفت و در واقع پیش‌نویس نهایی و خواسته شده به شکل یك مجموعه‌ی مبسوط و مدون، فصلبندی شده و ترتیب یافته، قانونمند و حتی تعدیل و تکمیل شده، در اختیار اعضای شورا قرار داده شد. این امر درحالی بود که در مرحله مورد نظر، جز نوار مذاکرات هر یك از دو کمیته (که به دلیل کثرت نوارها و همچنین پراکندگی و عدم کیفیت مناسب از حیث ضبط گفتگوها، به سادگی و سرعت قابل استفاده نبود) و جز دو صفحه یادداشت از رئوس مطالب و نکات مطرح شده در هر دو کمیته، آنهم به صورت بسیار کوتاه و فهرست‌گونه و گاه مبهم و محتاج بحث و فحص مجدد، چیز دیگری در اختیار نبود. آنچه در مورد شاخص‌های جامعه مطلوب اسلامی نیز فهرست‌وار یادداشت شده بود، به هیچ وجه کفایت نمی‌کرد. بنابراین مجموعه جدید و مبسوطی از مواد و بندهای متعدد (تحت عنوان اصول) مجدداً در دبیرخانه شورا فراهم آمد و در ذیل فصل چهارم یعنی فصل اصول سیاست فرهنگی در جزوه پیش‌نویس قرار گرفت.

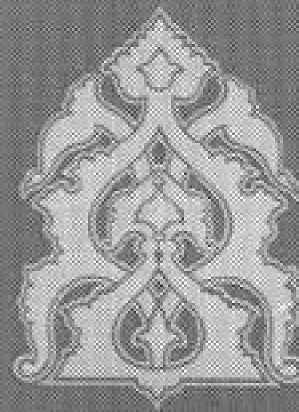
□□□

طرح «سیاست فرهنگی» در هفت فصل

□□□

در هرحال، آخرین پیش‌نویس، در سال ۶۸، اصل به اصل و ماده به ماده توسط اعضای شورای فرهنگ عمومی مطالعه و بررسی و تصویب شد. اعضا، پس از تصویب اهداف و مبانی و اصول و منبّهات و خط‌مشی «سیاست فرهنگی کشور»، آنرا نیازمند مقدمه‌ای روشنگر و مشروح دانسته وظیفه نگارش مقدمه‌ی مناسب با مصوبه را برعهده رئیس و دبیر شورا قرار دادند. البته طبق معمول این بار نیز عملاً بر دوش دبیر افتاد. بنابراین ۲۲ صفحه به عنوان مقدمه بر آن افزوده شد. مقدمه، خود شامل دو قسمت بود. قسمت اول به طرح و شرح مباحثی در باب «فرهنگ» و تعاریف، مختصات، مراتب و لوازم آن و قسمت دوم به ذکر نکات و توضیحاتی در باب «سیاست فرهنگی» اختصاص یافت. همچنین از میان دهها کتاب روایی و احادیث منقول از پیامبر(ص) و ائمه(ع) روایاتی متناسب با تك‌تك مواد و مفاد مصوبه (در بخش‌ها و فصل‌های مختلف) انتخاب شد. آنگاه در ۴۸ صفحه تنظیم و تبویب و به پایان آن اضافه گردید. بدین ترتیب جزوه «اصول سیاست فرهنگی» در هفت فصل (علاوه بر ضمائم) فراهم آمد. فصل اول





«مقدمه»، فصل دوم «اهداف»، فصل سوم «مبانی»، فصل چهارم «اصول»، فصل پنجم «منبّهات»، فصل ششم «خط‌مشی» و فصل هفتم «آیات و روایات» نامیده شد.

شایسته تذکر است که از هفت فصل جزوه سیاست فرهنگی، تنها دو فصل «اصول» و «منبهات» است که در جلسات کمیته‌های شورای فرهنگ عمومی مورد بحث و گفتگوی قبلی قرار گرفته، و صرفنظر از فصل مقدمه و فصل منابع (آیات و روایات) که قبلاً اشاره شد، فصول اهداف و مبانی و خط‌مشی بطور کاملاً مستقل توسط دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی فراهم آمده و در کنار سایر فصول به منظور بررسی نهایی تقدیم شورای فرهنگ عمومی شده است. البته جزوه «برنامه پنجساله بخش فرهنگ و اطلاع رسانی»، تهیه شده در کمیته کارشناسی و برنامه‌ریزی بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در تهیه و تدوین فصل ششم یعنی فصل «خط‌مشی» دارای نقش اصلی و اساسی بوده است.

در مورد فصل «منبهات» باید بگوییم این فصل مکمل فصل «اصول» بوده و درواقع همان اصول اما از زاویه دیگر یعنی تنبّه و تذکر نسبت به موارد منفی و معکوس است. اصطلاح منبّهات توسط دکتر سروش پیشنهاد شد و به تصویب شورا رسید.

□□□

تصویب طرح در شورایعالی

□□□

شورای عالی انقلاب فرهنگی، بررسی مصوبه شورای فرهنگ عمومی را در آبان سال ۶۹ آغاز کرد (مصوبه شورای فرهنگ عمومی، در فاصله زمانی اواخر سال ۶۸ و اوائل سال ۶۹ به منظور بررسی و تصویب پایانی، تقدیم شورایعالی انقلاب فرهنگی شده بود). اینجانب، همراه دکتر خاتمی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در آن ایام، به منظور تشریح مصوبه شورای فرهنگ عمومی و عرضه گزارش چگونگی تنظیم و تصویب طرح «اصول سیاست فرهنگی کشور»، در جلسات شورایعالی انقلاب فرهنگی حضور یافته و توضیحات لازم را ازجمله در جلسه سه‌شنبه ۶۹/۸/۲۲ بیان کردم. جلسات شورایعالی نیز در این خصوص، چه به لحاظ تأخیرهای ناگزیر و چه به دلیل اشتغال اعضا به بررسی موضوعات و طرح‌های دیگر و گاه شاید فوری‌تر، تا مرداد سال ۷۱ به طول انجامید. سرانجام، طرح اصول سیاست فرهنگی کشور با اکتفا به خلاصه‌ای از قسمت دوم مقدمه آن (و حذف قسمت اول) و همچنین با حذف فصل منابع روایی و ضمائم* و نیز پس از کاهش و افزایش کلمات و جملاتی چند، در جلسه مورخ ۷۱/۵/۲۰ به تصویب نهایی شورایعالی انقلاب فرهنگی رسید و در تاریخ ۷۱/۶/۲۰ به وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی (دکتر لاریجانی) ابلاغ شد. ذیلاً نخستین قسمت از مصوبه نهایی شورایعالی انقلاب فرهنگی (اصول سیاست فرهنگی کشور) را ملاحظه می‌کنید. آنچه باقی می‌ماند، به بعد موکول می‌شود.

□□□

اصول سیاست فرهنگی کشور

(مصوب جلسات ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۴، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۸۱، ۲۸۴ و ۲۸۸ مورخ ۶۹/۸/۲۲، ۶۹/۸/۲۹، ۷۰/۲/۲۴، ۷۰/۴/۴، ۷۰/۴/۲۵، ۷۰/۵/۸، ۷۰/۸/۲۱، ۷۰/۱۰/۱۷، ۷۰/۱۱/۸، ۷۰/۱۱/۱۵، ۷۰/۱۲/۱۳، ۷۱/۱/۲۵، ۷۱/۳/۵، ۷۱/۴/۲ و ۷۱/۵/۲۰ شورایعالی انقلاب فرهنگی)،

فصل اول ـ مقدمه**

پدید آورنده و حافظ فرهنگ بشری، مردم‌اند. اما این نقش اساسی می‌تواند گاه حرکات نامنظم، ناهماهنگ و پراکنده داشته و گاه کاملاً منظم، منسجم، برنامه‌ریزی شده و هدایت یافته باشد.

در طول تاریخ بشری هرگاه دولتها و سازمانهای رسمی از مسیر فرهنگی مردم جدا افتاده و برای خویش سیر و سیاستی دیگر اعم از غیرمردمی و ضد مردمی داشته‌اند، بخصوص هرگاه مردم به دلائل متعدد جغرافیائی، اقتصادی، سیاسی، روحی و نظائر آن از تشکل و تعامل فرهنگی دور و پراکنده شده‌اند، فرهنگ لاجرم سیلان و جریان مطلوب و کمال یافته‌ی خویش را کم و بیش از دست داده و چه بسا به انقطاع و گسیختگی مبتلا شده است. در اینصورت انسان نتوانسته است از بار فرهنگی و بنیه عقلانی خویش در هیأت اجتماع و به نحوی که مقتضای روح جمعی است حداکثر بهره برداری را بعمل آورد و در استحصال و استخراج ذخائر وجود در حد اعلا توفیق یابد. ظهور انسان در هیات و حیثیت جمعی خویش بقدری مهم و مؤثر است که امام خمینی رضوان‌الله علیه در این باب می‌فرمایند:

«اگر انسانها در کلمه مبارکهٔ الله مجتمع شدند و همه بت‌ها را شکستند به همه مقصدهای عالی می‌رسند.... ما تجربه کرده‌ایم... که آنوقت که توجه به خدای تبارك و تعالی مجتمعاً نداشتیم ولو یکی یکی هم داشتیم،نتوانستیم کاری انجام بدهیم...»

سیاست فرهنگی

در جهان امروز که نقش و نیروی اجتماعی فرهنگ نسبت به گذشته بمراتب افزونتر شده است، ضرورت هماهنگی و همسوئی صاحبنظران و کارشناسان و برنامه‌ریزان هر کشور با نیازهای فرهنگی جامعه نیز بیشتر احساس می شود. جامعه رشید جامعه‌ای است که بتواند نیازهای فرهنگی خویش را در رهگذر حیات و حرکت اجتماعی بازشناخته، از تظاهرات و تمایلات کاذب یا گذراتفکیک کند و قدرت پاسخگویی به این نیازها و بهره گیری از آنها را در جهت رشد و کمال معنوی و مادی دارا باشد. شرط لازم برای تحقق چنین مطلوبی آنست که در هر کشور زمامداران اصول گرا و واقع نگر بتوانند به منظور همراهی با جریان عظیم و عمیق و اصیل فرهنگ در جامعه و حداکثر بهره گیری از دریای لایزال اراده و ایمان معنوی و الهی مردم بطور هماهنگ و همسو سیاستگزاری و برنامه‌ریزی کرده اهم محورهای لازم برای این حرکت را تشخیص دهند و تعیین کنند.

سیاست فرهنگی در این جهت و در این مسیر است که تدوین می شود. سیاست فرهنگی در حقیقت همان توافق رسمی و اتفاق نظر مسئولان و متصدیان امور در تشخیص، تدوین و تعیین مهمترین اصول واولویتهای لازم‌الرعایه در حرکت فرهنگی است. سیاست فرهنگی را می‌توان اصول راهنمای کارگزاران فرهنگی و مجموعه علائم و نشانه‌هایی دانست که مسیر حرکت را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر نوعی، دستورالعمل فرهنگی است که روشنگر حرکت است. بسیاری از نقاط کور و نکات مهم اما مبهم به مصداق اینکه گفته اند «خود، راه بگویدت که چون باید رفت» در حین حرکت و در اثنای کسب تجربه است که روشن خواهد شد. بنابراین سیاست فرهنگی در همه موارد لزوماً گویای نکات بدیع و بی‌سابقه و غیرمکشوفه نیست.

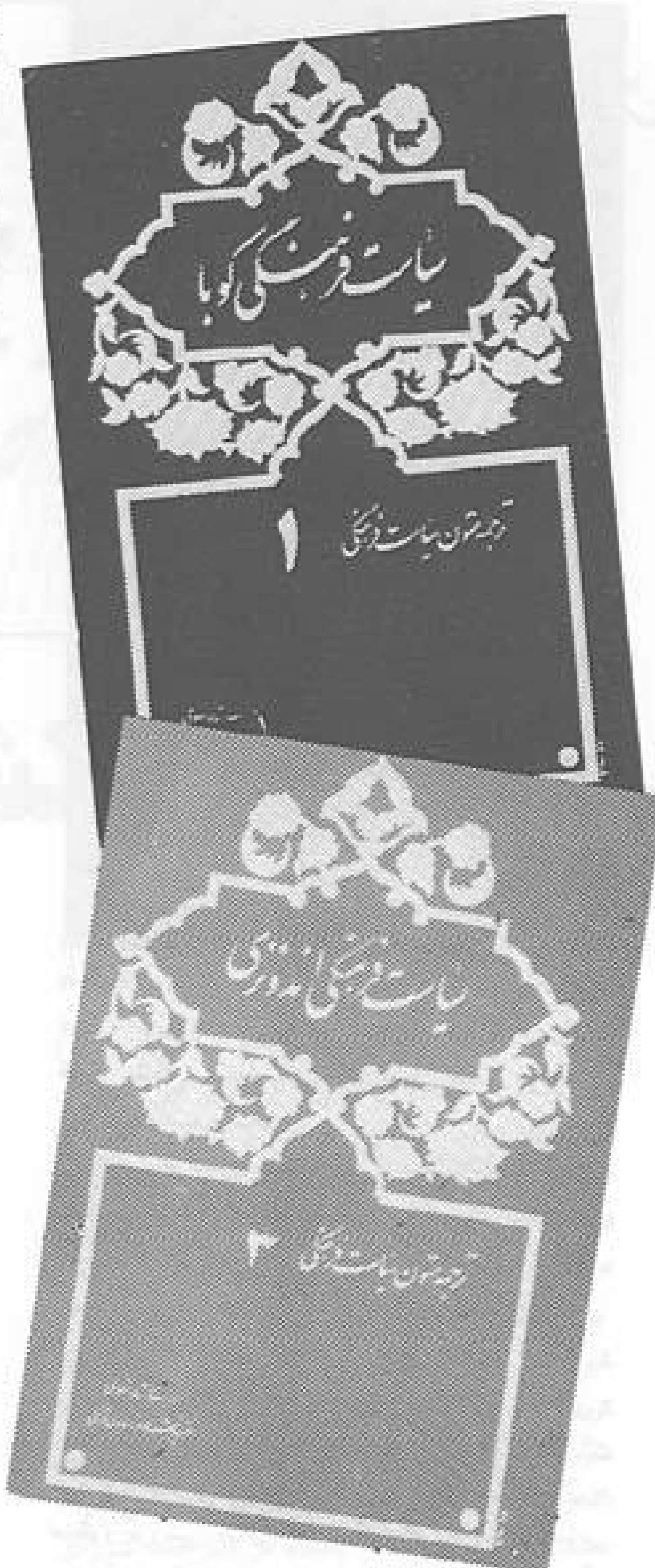
معاهده‌ای است که سلسله‌ای از اولویتها و اصول و فروع یك حرکت فرهنگی را «رسمیت» می‌دهد و همفکری و همجهتی مردم را با همکاری و هماهنگی توام می کند. میثاقی است ملهم از آرمانها و اعتقادات، ناظر بر تجربه‌ها و واقعیات، محدود به ظرفیتها و امکانات، متوجه به آینده و اهداف بعید و قریب، که به هر حال در ظل و ذیل قانون اساسی قرارگرفته است.

مسئولان، متصدیان و همه مراجع و مراکز فرهنگی وابسته به دولت و نظام جمهوری اسلامی ایران، مجریان و مخاطبین سیاست فرهنگی کشور در درجه اول اند. سایر افراد و جمعیتها نیز لازم است با درجات و نسبتهای مختلفی که دارند و این امر ازشان اجتماعی و نیز نوع و نحوه فعالیت فرهنگی آنها ناشی می‌شود به تناسب مورد با مواد و مفاد این سیاست فرهنگی برخورد داشته و نقش کننده‌ی آن نباشد.

توجه به نکات ذیل در خصوص سیاست فرهنگی کشور ضروری است:

تکامل و توسعه فرهنگی

۱ـ سیاست فرهنگی، سیاست انقلاب اسلامی است. انقلاب اسلامی بدین معناست که فرهنگ اسلامی در کلیه شئون فردی و اجتماعی کشور اصل و پایه و مبنا قرارگرفته است. بنابراین نباید فراموش کرد که انقلاب اسلامی حقیقتاً انقلاب فرهنگی است و اگر نگوئیم همه اختیارات و امکانات، قدرمسلم اینست که می توانیم بگوییم بیشترین و مهمترین و عمده ترین تلاشها و توانمندیها باید برای تکامل و توسعه و تحرك فرهنگی در همه شئون فردی و اجتماعی به بهترین نحو صرف شود. اگر در قول و قرار شفاهی و کتبی، نوددرصد راه‌حلها و درمانها را فرهنگی دانسته و ده درصد آنرا غیرفرهنگی بدانیم اما عملا این نسبت را معکوس کرده ده درصد امکانات و تواناییها را به فرهنگ و نوددرصد آنرا به امور دیگر متوجه سازیم، در چنین حالتی از سیاست فرهنگی چندان نصیبی نخواهیم برد.



مبانی سیاست فرهنگی***

۲ـ سیاست فرهنگی جمهوری اسلامی متخذ از جهانبینی و انسانشناسی اسلامی است و مبتنی بر مبانی و مفاهیمی از این قبیل است:

الف ـ حاکم بودن بینش توحیدی بر تمامی شئون و عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی و نقش و تاثیربنیادی اعتقاد به اصول و فروع دیانت مانند وحی، نبوت، امامت، عدالت، معاد، تبری و تولی در جامعه اسلامی.

ب ـ جاودانگی وجود انسان و کرامت و شرافت ذاتی او به عنوان خلیفه‌الله و امانتدار خداوند، صاحب اراده و اختیار، دارای قدرت تعقل و انتخاب در جریان سرنوشت، و نیز نقش عقل و تجربه در استمرار حرکت تکاملی وی.

ج ـ برخورداری انسان از فطرت الهی که ریشه و منشاء رشد و خیر و صلاح او است.

د ـ همانندی و برابری انسانها در آفرینش و عدم تمایز بین رنگها و نژادها و صنوف دیگر انسانی و جهانشمول بودن پیام اسلام و دعوت انسانها به همکاری و تعاون همگانی در انجام کارهای نیك و انسانی.

هـ ـ سرشت مادی و معنوی بشر و قابلیت رشد و شکوفایی وی در همه وجوه و زمینه‌های فردی و اجتماعی، مادی و معنوی، جسمی و روحی، عقلی و عاطفی و ملازمه این وجوه با یکدیگر.

و ـ خیرخواهی، کمال جویی، آرمانخواهی، ظرفیت علمی نامحدود و کشش فطری انسان به سوی علم و دانایی، جمال و زیبایی، تقدیس و پرستش و خیراخلاقی.

ز ـ زایندگی و قدرت ایمان در خلق ارزشهای معنوی و فضایل اخلاقی و ایجاد روحیه استقلال، حریت، عزت نفس و تحکیم مناسبات انسانی در جامعه.

ح ـ تربیت‌پذیری آدمی و به فعلیت درآمدن استعدادها و خلاقیتهای وی در طریق پی‌ریزی بنای جامعه‌ای موحد، عدالت‌خواه، دانش طلب، متکی بر جهاد و اجتهاد، متصف به اعتدال و واقع بینی و نیز بهره‌مند از مباحثات و مبادلات فکری، نقادیها و تحقیقات علمی، عبرت آموزیها و تجربه اندوزیهای تاریخی.

ط ـ اصالت ارزشهای معنوی و فضائل اخلاقی در جامعه اسلامی و جایگاه والای تقوی، علم و جهاد در تعیین مرتبه کرامت و فضیلت انسانها.

ی ـ تاثیر پذیری انسان از عوامل مثبت و منفی محیط اجتماعی و آفات و موانع فرهنگی آن و مسئولیت نظام اسلامی در سالم‌سازی محیط، تحقق قسط و عدل، تامین حق مشارکت مردم در همه امور با توجه به لزوم زدودن علل و عوامل زمینه ساز کفر و نفاق، فقر و فساد، ظلم و استبداد، سلطه و استکبار.

فتاوی فرهنگی و هنری امام خمینی

۳ـ اندیشه‌ها ودیدگاهها وفتاوی حضرت امام خمینی (رضوان‌الله تعالی علیه) بعنوان بهترین شاخص و معرف اسلام ناب محمدی (ص) و تمییز آن از انواع و اشکال مختلف اسلام نمایی در داخل و خارج کشور، بر سیاست فرهنگی نظام جمهوری اسلامی ایران حاکم است. ضیق و سعهٔ دایره معانی و مصادیق کلماتی که در متن مصوبه سیاست فرهنگی بکار رفته محدود به حدودی است که از مبانی اسلامی و دینی مجسم در خط فکری و فقهی امام ووصایای



بسمه تعالی

جمهوری اسلامی ایران

شورای عالی انقلاب فرهنگی

شماره

تاریخ

پیوست

حضرت حجت‌الاسلام والمسلمین جناب آقای سیدمحمد خاتمی دام عزه

عضو محترم شورای عالی انقلاب فرهنگی

سلام علیکم

محترماً" به پیوست طرح سیاست فرهنگی کشور را که در طی جلسات متعدد شورای عالی انقلاب فرهنگی مورد بررسی قرارگرفته و نهایتاً" جمع بندی، تنظیم و تدوین گردیده است جهت ملاحظه مجدد تقدیم میدارد. متمنی است با توجه به تصمیمات متخذه قبلی شورا که در این مجموعه آمده است چنانچه نظری باشد، عنایت فرموده ظرف یک هفته اطلاع فرمایند تا با کسب نظر ریاست محترم شورای عالی اقدام لازم بعمل آید.

با آرزوی توفیقات الهی

دبیر شورای عالی انقلاب فرهنگی

دکتر سید محمدرضا هاشمی گلپایگانی

گرانقدر الهی سیاسی ایشان سرچشمه می‌گیرد. بنابراین اگر در سلسله کلمات و جملات این متن، متشابهات و مبهماتی باشد، محکماتی نیز هست که ارجاع آن به این، گره گشای مشکل خواهد بود.

اندیشه‌ها و دیدگاههای امام در عرصه‌های عرفانی، فرهنگی و هنری همانند عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، راهنما و راهگشاست و بر سیاست فرهنگی و هنری کشور پرتوافکن خواهد بود. آنچه امام درباره انواع موسیقی، فیلم، سریال، ورزش و امور دیگری از این قبیل فرموده‌اند تابلو راهنما است.

کلام و پیام آن بزرگمرد در باب فکر و فرهنگ بر صحیفه دلها و کتیبه جانها نقش شده است:

فرهنگ مبداء همه خوشبختیها و بدبختیهای یك ملت است..... خروج از فرهنگ بدآموز غربی و نفوذ و جایگزین شدن فرهنگ آموزنده اسلامی، ملی و انقلاب فرهنگی در تمام زمینه‌ها در سطح کشور آنچنان محتاج تلاش و کوشش است که برای تحقق آن سالیان دراز باید زحمت کشید... خطر تحجرگرایان و مقدس نماهای احمق کم نیست.... در جمهوری اسلامی جز در مواردی که اسلام و حیثیت نظام در خطر باشد آنهم با تشخیص موضوع از طرف کارشناسان دانا هیچکس نمی‌تواند رای خود را بر دیگری تحمیل کند... ما اگر توانستیم نظامی بر پایه‌های نه شرقی و نه غربی واقعی و اسلام پاك منزه از ریا و خدعه و فریب را معرفی نماییم انقلاب پیروز شده است..... راه اصلاح یك مملکت، فرهنگ آن مملکت است اصلاح باید از فرهنگ شروع شود. امیدواریم بشر به رشدی برسد که مسلسلها را به قلم تبدیل کند. آنقدری که قلم و بیان در خدمت بشر بوده است مسلسلها نبوده‌اند.... اسلام هم که امر فرموده است جهاد بکنند اساس بر اینست که دفاع از حق بکنند و حق را و علم را جانشین مسلسل بکنند.... تبلیغات که همان شناساندن خوبی‌ها و تشویق به انجام آن و ترسیم بدیها و نشان دادن راه گریز و منع از آن است از اصول بسیار مهم اسلام عزیز است. چهارچوب اسلام ناب محمدی (ص) که در ترسیم قهر و خشم و کینه مقدس و انقلابی علیه سرمایه‌داری غرب و کمونیزم متجاوز شرق است و نیز راه مبارزه علیه ریا و حیله و خدعه را به مردم و بخصوص جوانان سلحشورمان نشان دهید. این مسئله که نظام در اهداف خود جدی است و در صورت به خطر افتادن ارزشهای اسلامی با هرکس در هر موقعیت قاطعانه برخورد می‌نماید باید به عنوان یك اصل خدشه‌ناپذیر برای تمامی دست اندرکاران و مردم تبلیغ گردد.

اصول فرهنگی قانون اساسی

۴ـ قانون اساسی به عنوان مظهری دیگر از بینش و فرهنگ اسلامی و جلوه‌ای دیگر از افکار و اندیشه‌های امام و رهبر، الهام بخش و استحکام بخش سیاست فرهنگی است. مفاد قانون اساسی خصوصاً آنچه در اصول دوم و همچنین هفتم تا سی‌ام در باب فرهنگ و لوازم اجتماعی و سیاسی آن آمده است و به عبارت دیگر رهنمودهایی که درباره مسائل و موضوعاتی از قبیل فضائل اخلاقی، کرامت انسانی، آزادی و استقلال، تجارب بشری، تتبع و ابتکار، آگاهی‌های عمومی، مشارکت مردمی، امر به معروف و نهی از منکر و نظائر آن ذکر شده است، بر سیاست فرهنگی کشور حاکم بوده و خواهد بود.

۵ـ «سیاست» فرهنگی به معنای عام و عرفی آن، مجموعه‌ای از اهداف، مبانی، اصول و اولویت‌ها و خطّ مشی اجرایی را شامل می‌شود، هر چند به معنای خاص فقط قسمت اخیر را به ذهن متبادر می‌سازد.



بسمه تعالی

جمهوری اسلامی ایران

شورای عالی انقلاب فرهنگی

شماره

تاریخ

پیوست

جناب آقای دکتر لاریجانی

وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی

محترماً" به پیوست اصول سیاست فرهنگی کشور که در جلسات متعدد شورای عالی انقلاب فرهنگی مورد بحث و بررسی قرار گرفته و در جلسه ۲۸۸ مورخ ۷۱/۵/۲۰ به تصویب نهائی رسید ابلاغ میشود.

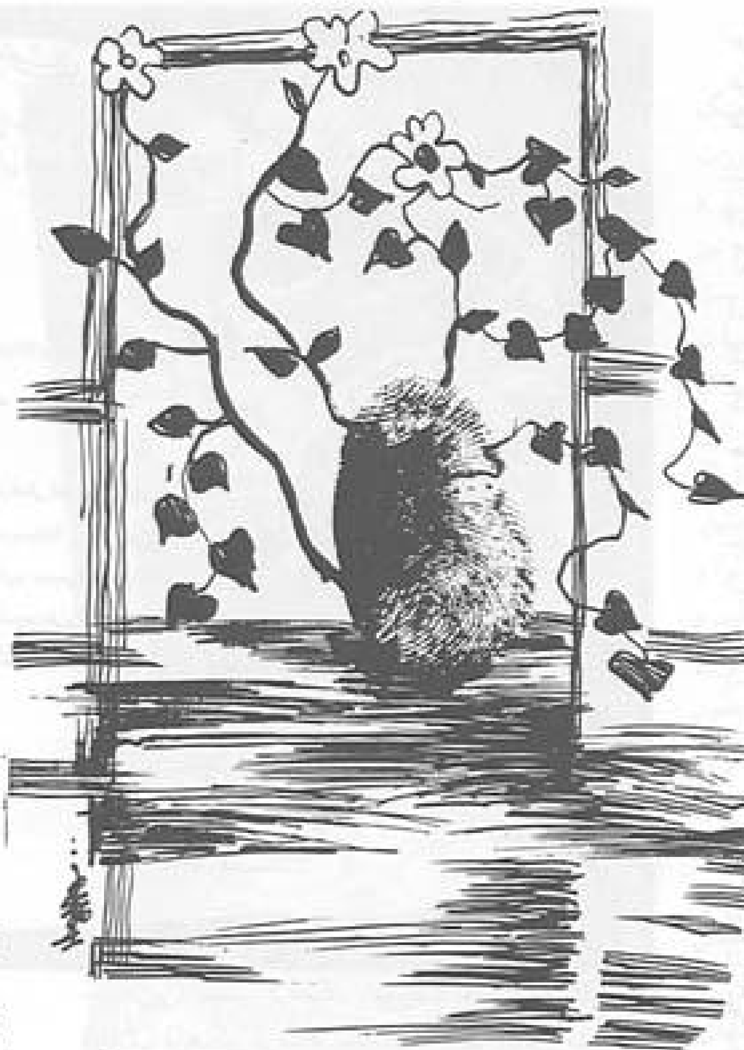
از طرف رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی

---

* ضمائم، عبارت بود از دو فصل الف (عوامل محیطی و پیش فرض‌های مهم بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی در کشور) و ب (تنگناها، مشکلات و نقاط قوت و ضعف بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی در کشور) که هر دو، از متن «گزارش عملکرد و وضع موجود بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی» در سال ۶۸، تدوین شده در «کمیته کارشناسی بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی»، انتخاب شده و در ۳۱ صفحه عیناً به جزوه اصول سیاست فرهنگی مصوب شورای فرهنگ عمومی ضمیمه شده بود.

** همانطور که ذکر شد، «فصل اول، مقدمه»، «خلاصه»ای است از قسمت دوم مقدمه‌ی مبسوطی که توسط دبیر وقتِ شورای فرهنگ عمومی نوشته شده و تقدیم شورایعالی شده بود. متن کامل مقدمه‌ی مبسوطِ موردنظر، که قسمت اول آن عمدتاً به بحث در باب فرهنگ و تعاریف و مختصّات و لوازم و مراتب آن و قسمت دوم به توضیحاتی در باب سیاست فرهنگی و تعریفِ فصول و عناوین مختلف آن اختصاص داشت، قبلا در «ادبستان» شماره‌های ۱۴ تا ۱۹ (بهمن ۶۹ تا تیر ۷۰) چاپ شده است.

*** جایگاه «مبانی» که بخش قابل ملاحظه آن از متن کتب استاد مطهری استخراج شده و ابتدا دارای فصل مستقلی بود (فصل سوم)، در شورایعالی تغییر یافت. سئوال شده بود که تفاوت مبانی با اصول چیست؟ پس از ادای توضیحات لازم باز هم خواسته شد که در فصل اول یا ضمن موادِ فصول دیگر ادغام شود. معذلك براساس پیشنهاد اینجانب در آخرین اصلاحات و با تاکید براینکه مواد و بندها و حتی عبارات فصل «مبانی» واقعاً شایسته‌ی حذف و تغییر نیست، عیناً به فصل مقدمه انتقال یافت.



...آنسان که دل درکار آفرینش تپش است!

● شعری از: رنه ده پستر

● ترجمه و شرح از: مهدی سمایی

۱ـ سهم مرا از تاکستان عالم
آنسان بر جبین تو رقم زده‌اند
که عکس رگبرگ را بر عذار برگ گل.

۲ـ به خنده که لب باز می‌کنی
تمثیل زبانهٔ آتش است تراش دهانت.
۳ـ شرر لطف چشمهای تو
به فروغ ریزه باران نشسته بر سمور می‌ماند.
۴ـ تندیس تو کشتمند بذر امواجست و
سودای تو در سرم به غوغای زنگ می‌ماند و
طنین می‌زند در رگ جانم.
۵ ـ همچو رودی مسیر فروهشته و
آرزومند تن سپردن به بستر سنگریزه‌ای جویبار جمالت.

۶ـ و همچو پرستوی خزان گریزی
لحظه‌شمار طلعت آفتاب مهربان نصف النهارت.

۷ـ من نیز موسم به موسم سال
سر به سینهٔ نیمروز سرمدی تو وامی گذارم.
۸ ـ وزان سبب ساکن خاك زمینم
که به موجهای هائلت
تا به جاودانه شرحه شرحه‌ام کنی و دوباره بسازی.
۹ـ شوق تو یکسر در کارذی حیات کردن من است
آنسان که دل در کار آفرینش تپش است.
۱۰ـ عشق تو هیمهٔ آذر نشان است و
هستی مرا در جمع آدمیان روشنی می‌دهد.
□ □ □

رنه ده پستر (Rene Depestre) رانده از وطن است. اهل هائیتی. کشوری کوچك در حوزهٔ کارائیب؛ همانجا که «بر مردابهای گسترده‌اش عکس هجرت مرغکان مهاجر نشسته است» و «باد ذهنش بر رویهٔ مردابها، شکن شکن می شود». آن کنار دنیا که مخلوق از مخلوق بری است و بشر، بشر را ترس‌آفرین می‌داند. آنجا که همدلی میسر نیست جز به «اشارات نظر». حکایت گنجشککان است مدام و دزدیده دانه برچیدن از شرّابه‌های کشتزار.

آب صبوری کجا به دل می‌توان زد در فراق؟ شاعر از غربت ـ از کوبا ـ به چراغ خانه سوزش نگاه می کند. پروین نگاه، جیحون چشم. فاصله هزار منزل اگر هست، باشد. از خاطر مگر می‌رود «کنار سفرهٔ نان و پنیر و چای» وطن؟ وطن آنجاست که دل پای در گل است. شاعر که اغلب در باب پریشانروزی مجمع‌الجزایر آنتی (Antilles) می‌سراید، چند صباحی دردمندی را از سر بیرون می کند تا در کار تحبیب سر بی خبری بگذارد. و می گذارد. این بار از یار می‌سراید. اما یاد زادگاه و اکناف آن هم از آن میان سر برمی کشد: بند دل به کنگره‌های دیوار وطن و طبیعت آن نیز درآویخته است.

□

تفسیر این شعر به اصطلاح «سپید»، تفسیری صوری است. از این‌رو در تطبیق شعر و تفسیر، شماره گذاری جمله‌ها ـ چه جملهٔ پایه چه پیرو ـ ضرورت داشت. نشانه‌های سجاوندی نیز به همین دلیل مرقوم شد:

شعر، شعر وِداد است و سخت دلبستن! حدیث، حدیثِ همنفسی است. ضمیر اول شخص و دوم شخص مفرد ـ منفصل یا متصل ـ و نهاد اجباری اول شخص و دوم شخص مفرد، در سراسر شعر تمادوار به هم پیوسته است:

«سهم مرا... بر جبین تو...»، «به خنده که لب باز می کنی... تراش دهانت»، «... چشمهای تو...»، «تندیس تو... سودای تو در سرم... در رگ جانم»، «نیمروز سرمدی تو...»، «شوق تو... من است»، «عشق تو... هستی مرا».

ماهیت سلسله‌ای و گذران زمان نیز اثری بر این روایت بیدلی دارد:

«موسم به موسم سال»، «تا به جاودانه»، «یکسر».

نیز جمله و تعبیرهایی که نمایندهٔ این معنی هستند که عشق به جاودانگی، و جاودانگی به عشق بسته است:

«موسم به موسم سال سر به سینهٔ نیمروز سرمدی تو وامی گذارم».

به باور شاعر تنها محبوبه است که گذر بیخودانهٔ زمان و دامن برافشاندن لحظه‌های زندگی را سامان می‌دهد و به هنجار می کند. هر نفس که به عاشقی کردن بگذرد، نوبت نیك‌اختری است. در آن گاه است و در پناه عشق است که آدمی به مأمن آسوده پا می گذارد. همچنان که هستی امروز شاعر به هستی شیرین جانش بسته است فردای او هم به زن زندگانیش وابسته است:

«سهم فردای مرا از تاکستان عالم آنسان بر جبین تو رقم زده‌اند که عکس رگبرگ را بر عذار برگ گل».

فردای مرد را چنان بر پیشانی محبوبه‌اش رقم زده‌اند که می‌تواند سرنوشت خود را بر آن بخواند. گویی تقدیر را از خطوط کف دست بخوانند. خوشبختی به هر لبخند آرام جان و شوربختی به هر غمزهٔ بی‌اعتنایی اوست. اما دلبر چه این کند چه آن، دلداده همان است که هست!

از تمثیل زیر، عکس معنای فوق را نیز می‌توان تعبیر کرد و دریافت که زن نیز حصاریِ مرد و هستیش در گرو هستی مرد است: رگبرگ (سرنوشت مرد) در اصل یك عنصر زیستمند برگ (پیشانی زن؟) است زیرا هم حامل شیرهٔ گیاه است و هم چارچوبه‌ای که برگ را نگاه می‌دارد.

نگفته عیان است که اعتدال قامت و عارض خوش یار سبب شوریده سری مرد است. دهان یار را گویی صورتگری «تراش» داده یا پیکرنگار نازك نگاهی ساخته است. جمال معشوق به آشکارا با لطف و رأفت پیوند خورده است:

«شرر لطف چشمهای تو»، «آفتاب مهربان نصف‌النهارت».

و جایی است برای برآسودن خسته‌تان رود رفتار:

«همچو رودی مسیر فروهشته و آرزومند تن سپردن به بستر سنگریزه‌ای جویبار جمالت».

با این وجود، زن فطرتی دوگانه دارد. گرچه به دل شیرین است، سراپا زبانه است و حرور:

«به خنده که لب باز می کنی تمثیل زبانهٔ آتش است تراش دهانت».

قیاسی از این دست به احتمال به علت پوست تیره

و مایل به رنگ سرخ زن است اما نشانگر سرشت متضاد و همچو آتش دست نیافتنی او نیز هست و نگاهی نیز به سجیهٔ سوزان و ملتهبش دارد. این طبیعت ملتهب چه بسا گویای ذات خروشان و سلسله گسل زن باشد که در عبارات زیر متبلور می شود:

«سودای تو در سرم به غوغای زنگ می‌ماند / طنین می‌زند در رگ جانم».

تشبیه کردن به زنگی که در «غوغا» است جلوه گر آن است که معشوق سودا به جان و بیخود است. این صفت او در جان شاعر منعکس می شود و «طنین» می‌زند و تجلی می‌یابد. ترکیب اضافه و صفت و موصوف «شوق تو» و «هیمهٔ آذرنشان» را که در قسمت ۹ و ۱۰ می بینیم نیز متناقض نیستند و به همان فطرت دوگانهٔ زن متعلقند.

□

عشق، به طبیعت و خاك زادگاه تعمیم پیدا می کند. قیاس به «عذار برگ گل» و «زبانهٔ آتش» دروندار همین مفهوم است. در بخش ۳ شعر، مهر به طبیعت را به شیوهٔ زیر می بینیم:

«شرر لطف چشمهای تو به فروغ ریزه باران نشسته بر سمور می ماند».

«ریزه باران نشسته» بر پوست قهوه ای رنگ و تیرهٔ سمور همان تباینی را ایجاد می کند که نگاه نرم و مخمل صفت زن بر پوست تیره‌رنگش! تصویر امواج دریا را در «تندیس تو کشتمند بذر امواجست» می بینیم. این تشبیه که بار دیگر در قسمت شمارهٔ ۸ می آید بر همرفتار بودن زن و دریا دلالت می کند؛ دریایی که بر گرد هائیتی خیمه زده است. تصویر فوق شاید گوشه‌دار این معنی نیز باشد که شیوهٔ مواج صنم به موجهای پرشکن پهلو می‌زند.

وابسته‌های اسمی «بستر سنگریزه‌ای جویبار جمالت» و «طلعت آفتاب مهربان نصف‌النهارت» باعث شگفتی خواننده است. این دو تصویر مایه حیرت است؛ چه قهر طبیعت واژگونه شده است: یعنی دیگر آدمی نیست که به طبیعت سر می گذارد و پناه می جوید بل معشوق است که خود، کنار امن می شود و طبیعت و مخلوق هر دو زنهاری و به گل نشسته اش. در قسمت ۵ و ۶، طبیعت و شاعر کاه می شوند و معشوق کاهربا و هردو صراحی زدهٔ مهر او. رود سرکش و پرندگان کولی سر به در سرای او می گذارند. حاجتی شاید.

و مرد، کشتی نشستهٔ هوای اوست. زن هم زمان است (نیمروز)، هم مکان (خط نصف‌النهاری). در قسمتهای ۷ و ۸ هم همین مفهوم تکرار می شود. مرد به سان طبیعت به زن وابسته است. در این دو قسمت نیز همچون بخشهای ۵ و ۶ دو وابستهٔ اسمی هست («نیمروز سرمدی»، «موجهای هائلت») و بار دیگر نشان می دهد که مرد چگونه کارش در گرو زن است.

مفهوم زندگی عشق است. شاعر، خط و نشان کشیدهٔ یار است. اسیر شوق عزیز است. به رسم موجهای رهیده و پای پس کشیدهٔ دریا یکسر می شکند و «شرحه شرحه» می شود و باز جان می گیرد. تصویر آتش که در قسمت ۲ آمده است در خط آخرین شعر (بخش ۱۰) بار دیگر می آید. زن هم مرد را به «خاك زمین» پایبند می کند و هم آتش عشقش («هیمهٔ آذرنشان»اش) مرد را به دیگر آدمیان («جمع آدمیان») می پیوندد.■

با اولین ستاره برآمد

■ ایرج قنبری

تنهاترین پرنده پرید
زیباترین ستاره فرو افتاد
انسانی از تبار بهار
ماهیت تمامت بالندگی

○

بی مرگ زیست
مثل صنوبر
حتی در آن هزارهٔ بی برگی
راز درنگ نیلوفر را گفت
با سارهای مزرعه صحبت کرد
و خواب باغچه را آشفت

○

او پرسشی ست
بی‌پاسخ
تنها خدا تواند گفت
شعری بلند
در مدحت صبورترین نخل

○

با اولین ستاره برآمد
مهتاب را
با آب
پیوند زد
درناشناسترین جنگل
زیباترین بهاریه را خواند
و غربت تبسم گلها را
با شیوهٔ نسیم سرود
باید به همسرایی گلها
درود گفت
وقتی که فصل با تکلمشان بیگانه‌ست
وقتی که باد
در فکر انقراض بنفشه‌ست
باید به همسرایی گلها
درود گفت
و او
زیباترین بهاریه را
در افتتاح جشنوارهٔ گل خواند

○

با صبح
با پرنده درآمیخت
با عشق دست رفاقت داد
خورشید را ستود
با رودخانه قدم زد
ژرفای آفتابی دریا را کاوید
و قد کشید
در هزارهٔ باران
در آذرخش یك شب توفانی
آغوش در برابر خنجر گشاد
و سبز شد
چندی‌ست آسمان نجابت او را
نیلی نشسته‌ست

طرح

۱

نگاهِ لبانم را
در امتدادِ مسیرِ لبان تو
دوختم؛
تو با لبانِ نگاهت
سکوتِ نگاهِ مرا
فریاد زدی؛

۲

در تهیِ میانِ دو فریاد
واژه‌ها
رهسپارِ طنینند؛
واژه‌ها
سربدارِ سکوتند
واژه‌ها
ازتبارِ طنینند؛

از آبگینه تا دریا

«چه کسی می‌داند
ماهیِ صبورِ سرخ
در آبگینه پُر تَرَك آیا
تا چند
تاب تو را خواهد تپید
تا چند؟!

□

پریزاده‌ای تو
یا ایزد بانویی
به هشت انسان؛
که ماهیانِ مرتعش
افسانهٔ حضور تو را
در برکه‌های موازیِ مبهوت
می‌خوانند؛

□

دریا
بی حضور تو توفانی‌ست؛
تو در نجوای دو نگاه
گیسو به آب می‌سپاری و
دریا
آرام می‌گیرد؛

عاشقانه

نمی‌دانی
چقدر
دوستت دارم؛
به وسعتِ یك دریا؛
به گسترهٔ یك جنگل؛
به نهایتِ یك آسمان؛
نه؛
به تجسمِ یك انسان؛
که این همه را
در خود
می‌پذیرد؛

● امید غضنفری ـ بوشهر

«شعله»

این شعله در کشیك
تا تو از دخمه‌های تاریکی بگذری
صبور بر چرخش زمین
نامی میان ستارگانم
و از فراز
به فرود می‌نگرم

خالی کوبیده از شعورم
بر بازوان کهکشان
معصوم اشکم را
از تنگنای گلو
بر این فراختنای خلقت می‌تارانم
خود به تازیانه‌ای
فرو غلطیده‌ام تا رسالت
موسقی نیست
تا وحشتم را
به آغوش گیرد
این ناله تا کجا می‌رود و بر می‌گردد
در من میدمند وسوسه حماسه‌ای شورانگیز
پیشینه خطر را در این معرفت
اما چه کنم که خو گرفتم
به صدای عصای شکسته‌ای
برپیشانی سنگ
و زنگوله‌ای که رم میدهد
پروانگان را

سوزن در چشمه خورشید

هنوز معطرم
از حسرتهایی که می‌وزد
بر غرفه دلم
تشویق میشوم
تا سوزن در چشمه خورشید کنم
این نال بلند آرزو
با تیغ کدامین شاهین قضا
از هم می‌گسلد
در این عطر غبارها
پلکی گشوده دارم

این دیوانه

چشم تو را
من خسته در راهم
ای آهو بیا
عیبم مکن
این دیوانه کاری ندارد
جز آنکه رقصی بیآموزد به پروانه

عید

مرا با جنون همین مشورت بس
که دل،
در خانه عشق تکاندم
تا عید بیاید و
راه بر سوگ ببندم

همسایه

تا نوری از فرشته
به رخسار برگیرم
ماه این دختر وربریده را
به زمین برگردان
کاغذ پاره‌های غزل و
گزل این آهوی بخت مرا
همه را باهم یکجا بسوزان
چگونه بویی از بهشت می‌برد
آنکه اشك انار را به آزار در می‌آورد
عاق آهنگی دیر باورم
بر آستانه تکلمی غریب
اگر دریچه دلت را کوبیدم
شك نكن
همان همسایه دیوار به دیوار توام



حادثه

دریا کامی از نمك دارد
سبك، اینگونه که حادثهٔ فرو خورده را
پس می‌دهد
تا مردم
لباس روحی گریخته را
از موجها برگیرند
تعلّل نجات غریق دام از کجا گرفت
اینگونه که
فرو رفته‌ام
در غرقاب تحسّر
امانی بریده دارم و
نامه دلم را مجاله می‌کنم

نبوغ

سوار بر قطار فصلها
کسی را می‌جویم
مگر نبوغ را
از مهلکه رنجها برهاند
به راستی اگر زکوند بگرید
حیرت به کجا می‌گریزد

تا نگین ستاره

تا انگشت نمای تو شوم
ای سروش غیب
این چرخه تکرار
دواریست
بر سقوط آبشاران
و گلها
که شهد ریشه‌ها را
چنین در کمند
تلخ می‌گریند
گام به تجرید می‌زنم
طبل بر کلمات
تا خیمه بر آفاق بندم
این آوای پیچیده را
انگشتم
شهادت نوریست
تا نگین ستاره

● **فرهاد خسروزاده ـ هفتگل**

بهاریه

کوتوال قلعهٔ توفان
چارچیانِ سوگجامه را
به نجوا گفت:
ـ برچکادِ این آوار ناگزیر
بر طبل‌های تندرآوا
بکوبید،
مرثیهٔ کوچ سپید
در هیاهای تغزّلِ سبز...
□
قلعهٔ توفان.. بیکباره
با فلاخنِ نسیم
فرو ریخت،
و آفتابِ سبز
کوتوال قلعهٔ ویران را
در گلوی جوانهٔ تشنه
قطره
قطره
چکاند؛

● **امید غضنفری ـ بوشهر**

سپیده

دیوار بلند شب شکستند همه
از بند هوای نفس رستند همه
گفتند که: چشمه‌ای شد از دور عیان
در شوق سپیده رخت بستند همه

بغض ابری

غم بود و نفیر و نالهٔ زنجره‌ها
شب مویه و بغض ابری حنجره‌ها
آنگاه که تابوت غم از سینه گذشت
آهسته شکست خندهٔ پنجره‌ها

خیرالله فرّخی ـ بندر انزلی

فهرست موضوعی مطالب

سال چهارم

ادبستان



آشنایی با نمایشنامه‌نویسان معاصر جهان

از مطبوعات دیگر...

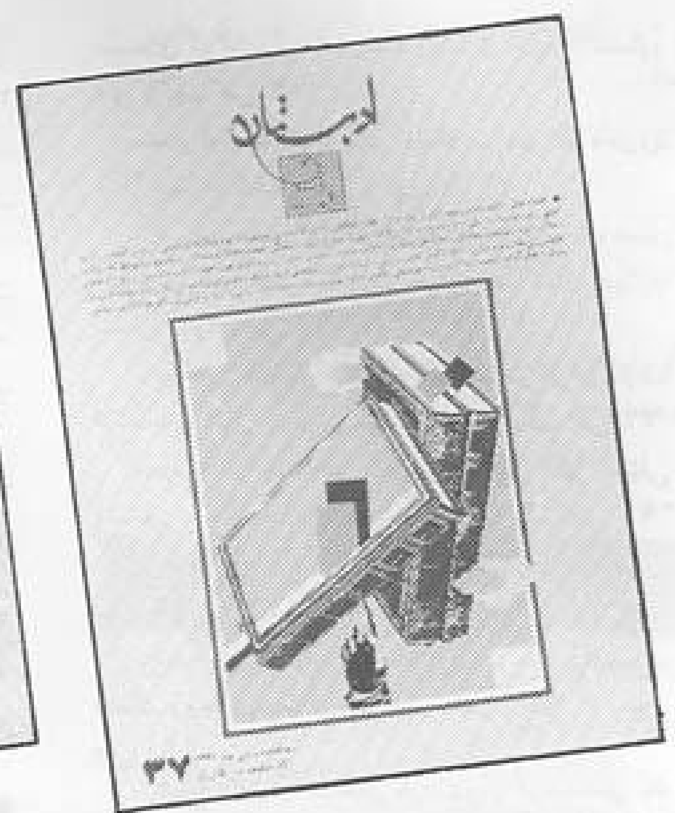
از میراث پیشینیان

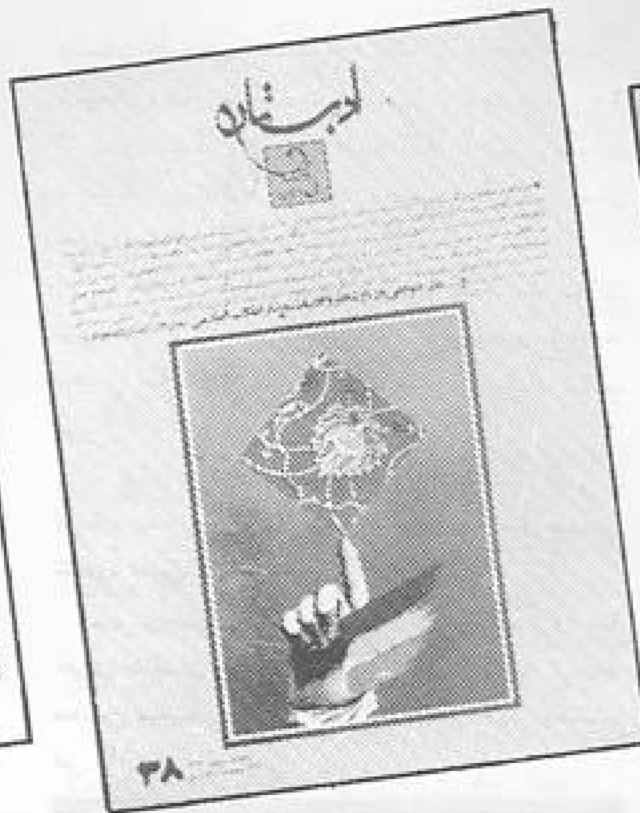
اطلاعیه

بزرگداشت

تا سر زلف سخن...

تئاتر







خاطرات

خوشنویسی

داستان

داستان ـ ترجمه

درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی

زندگینامه

سخنرانی

سینما

- نگاهی به فعالیتها و زندگی فدریکو فلینی به مناسبت درگذشت او ـ کیکاوس زیاری، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۵۲
- نگاهی به فیلم «اروپا» ساخته «لارس فون تری یر» ـ محمد سلیمانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۵۴
- مایك نیکولز: تواناتر از آغاز ـ ترجمه و گردآوری: وصال روحانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهشتم، ص ۶۶
- نقدی بر «مردی در آینه» ـ شهرام خرازی‌ها، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۷۲

شطحیات

- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ سی و هفتم، ص ۳۰
- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ سی و هشتم، ص ۸۶
- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ سی و نهم، ص ۷۸
- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و سوم، ص ۷۴
- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و پنجم، ص ۱۲
- زادگاه زنبق ـ احمد عزیزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و ششم، ص ۸۹

شعر

- در نگارستان معنا... غزلی از: دکتر عبدالکریم سروش، سال چهارم، شماره سی وهفتم، ص۲۵.
- شعر، سال چهارم، شمارهٔ سی وهفتم، ص ۶۰و۶۱.
- از قفس هزار خورشید ـ رجب افشنگ، سال چهارم، شمارهٔ سی وهشتم، ص۱۰۲.
- سه شعر از: ضیاءالدین ترابی ـ سال چهارم، شمارهٔ سی وهشتم، ص۱۰۳.
- شعر ـ سعید شاپوری، محمدرضا خالصی، م.فعال، مجید زمانی اصل، امرالله فلاح؛ سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۵۱.
- خودخوانی غریبه دشوار ـ هادی سعیدی کیاسری ـ سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۷۶.
- غزل تازه‌ای از استاد لاهوتی (صفا) ـ سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۱۵.
- برای مظلومیت بوسنی ـ علیرضا قزوه، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۲۶.
- شهر خاطره‌ها ـ جواد محدثی، سال چهارم، شمارهٔ چهل ویکم، ص۱۵.
- شهید غربت غرب ـ زنده یاد سپیده کاشانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل ویکم، ص۱۹.
- زخمهای سوزان ـ خسرو قاسمیان، سال چهارم، شمارهٔ چهل ویکم، ص۴۵.
- ای عجب زین برده دار پرده در! ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل ویکم، ص۷۵.
- ترجیع بندی از حضرت امام خمینی(ره) ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل ودوم، ص۶.
- غزلهای شرجی ـ محمدعلی بهمنی، سال چهارم، شمارهٔ چهل ودوم، ص۴۵.
- دیدار ـ دکتر غلامعلی حدادعادل، سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۱۱.
- عاشوراییها ـ حسن حسینی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۱۷.
- شعر ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۴۳.
- غزلهای تنهایی ـ علیرضا طبایی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۸۸.
- عابران کوکی و چند طرح ـ سعید جهانپولاد، سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۱۰۹.
- زندگی با غزل ـ مشفق کاشانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وچهارم، ص۳۰.
- چهار شعر از: دکتر عبدالحسین فرزاد ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وپنجم، ص۵۸.
- چهار شعر از خانم مینا شجاعی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وپنجم، ص۵۹.
- آوازهایی کوتاه از رویای مزارها ـ مجید زمانی اصل، سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۱۷.
- چند شعر از حسن اجتهادی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۱۷.
- الفبای باران ـ چند غزل از: وحید امیری، سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۳۹.
- چند قدم با عشق... ـ محمدرضا محمدی نیکو، سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۴۳.
- ۶ شعر از ضیاءالدین خالقی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۵۱.
- چند شعر از فاطمه سالاروند ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وششم، ص۸۵.
- اخدودیان ـ طاهره صفارزاده ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۱۲.
- یك آسمان نگاه ـ علی اکبر رشاد، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۲۱.
- دوشعر از دکتر روح انگیز کراچی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۲۴.
- چند شعر ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۲۴.
- شعرنامهٔ سرگشاده به ونسان ونگوك ـ برنادین، ترجمه: اسدالله امرایی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۲۵.
- روز چندم ـ عبدالرضا رضایی نیا، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۳۷.
- کتابخانهٔ عمومی ـ بهمن صالحی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۶۳.
- ترانه‌های آبی‌آبی ـ چند شعر از: سهیل محمودی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص ۶۴.

شعر معاصر جهان

- شاعران جوان جهان ـ دکتر محمدحسن بردبار؛ بخش اول، سال چهارم، شمارهٔ سی وهفتم، ص۴۶.
- برسه‌ای در شعر معاصر عرب ـ محمدرضا خالصی، سال چهارم، شمارهٔ سی وهشتم، ص۴۲.
- شمارهٔ گناهان آن ژنرالها ـ ۶ شعر از: لطیف هلمت، ترجمه: محمد مرتضایی، سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۴۱.
- شاعران جوان جهان ـ دکتر محمدحسن بردبار؛ بخش دوم، سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۵۴.
- حالا می‌فهمم! ـ رادا آلکساندروا؛ شاعرهٔ بلغاری، تینا حمیدی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۳۵.
- چند شعر از دی.اچ.لارنس ـ ترجمه: شهلا شاهسوندی، سال چهارم، شمارهٔ چهل ویکم، ص۲۹.
- آشنایی باشاعران جوان جهان(۳) ـ دکتر محمدحسن بردبار، سال چهارم، شمارهٔ چهل ودوم، ص۳۸.
- آشنایی با شاعران جوان جهان(۴) ـ دکتر محمدحسن بردبار، سال چهارم، شمارهٔ چهل وسوم، ص۸۶.
- وطن ـ فرهاد پیربال، ترجمه: یدالله گودرزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وپنجم، ص۳۵.
- در شب تنهای جهان ـ ویلیام وردزورث، جواد جوادی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وپنجم، ص۳۵.
- تنها در گوش عاشقان خواهم گفت ـ ویلیام وردزورث، ترجمه: مصطفی خلیلی، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۸۳.

فرهنگ عامه

- افسانهٔ ملك ابراهیم و کره اسب دریایی ـ محمدعلی علومی، سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۵۶.
- قصهٔ بابا خارکن ـ گردآورنده: ابوالقاسم فقیری، سال چهارم، شمارهٔ چهل وچهارم، ص۵۶.

قطعه ادبی

- در برنیان بامداد بهار ـ علی محمد احمدی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۲۱.
- یك دسته گل ـ سیدمحمدحسن امانت، سال چهارم، شمارهٔ چهل وپنجم، ص۳۴.
- اندازهٔ یك لبخند... ـ مهدی دانش، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۱۱۲.
- اندازهٔ یك لبخند... ـ فاطمهٔ مشهدی رستم، سال چهارم، شمارهٔ چهل وهفتم، ص۱۱۲.

گزارش

- در حاشیه کنگرهٔ شعر «نخلهای سرخ» یادوارهٔ شهدای هویزه ـ جواد صالحی، سال چهارم، شمارهٔ سی وهشتم، ص۶۴.

گفتگو

- گفتگو با استادان هنرمند: علی کریمی، علی مطیع و علی تجویدی دربارهٔ زندگی و سبك استاد هادی تجویدی ـ مرضیهٔ پروهان، سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص ۲۴.
- گفت و شنودی با میرجلال الدین کزازی دربارهٔ ارسطو ـ علی سهراب، سال چهارم، شمارهٔ سی ونهم، ص۲۸.







- گفتگوی ادبستان با شادروان ابوالقاسم انجوی شیرازی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل و ششم، ص۱۹.
- گفتگویی با کاووس حسن‌لی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل و ششم،ص۵۰.
- گفت‌وشنودی با «نادر ابراهیمی» ـ محمدعلی علومی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هفتم، ص۱۰۸.
- گفت وشنودی خواندنی با خانم آنه ماری شیمل ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۱۴
- مصاحبه با استاد حمیدی نقاش معاصر ـ امیر لواسانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۴۴
- گفتگویی با استاد علی قهاری، مجسمه ساز برجستهٔ کرمانی ـ حمید ارغوان، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۵۶

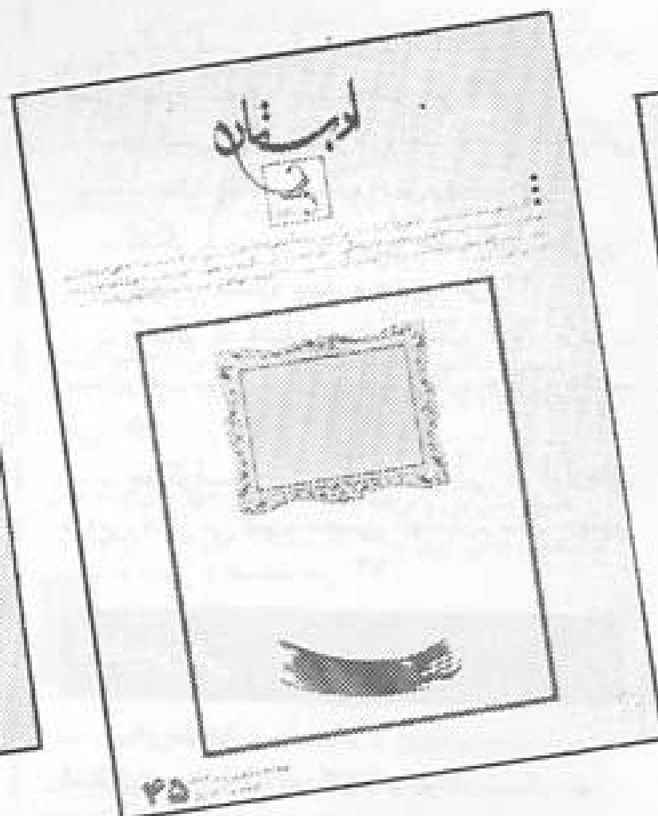
معرفی کتاب

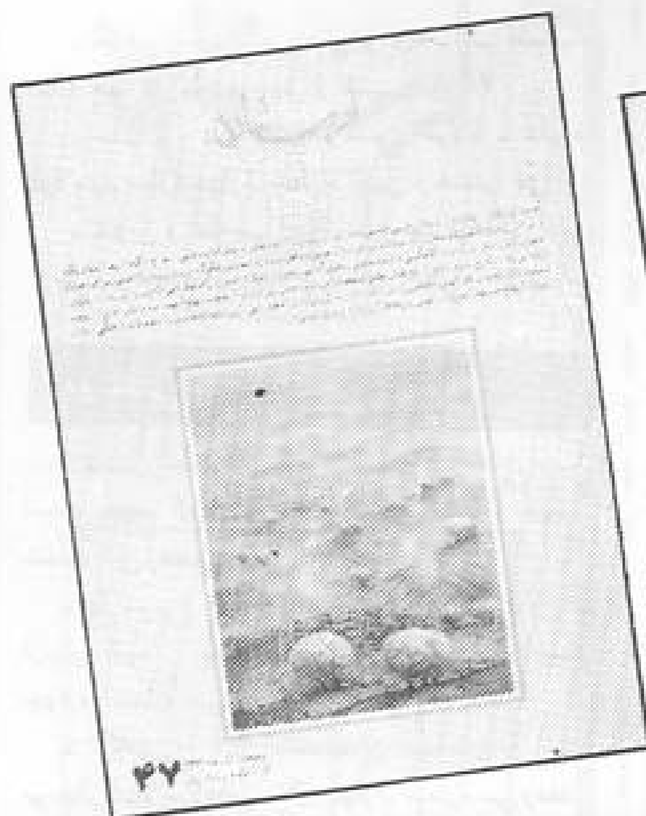
- فرهنگ اصطلاحات ادبی ـ سیما داد، سال چهارم، شمارهٔ سی و هشتم، ص۱۰۶.
- «وفیات الاعیان»: نخستین فرهنگ زندگینامه‌ای عام و الفبایی ـ مرتضی اسعدی، سال چهارم، شمارهٔ سی و نهم، ص۶۰.
- دربارهٔ منظومهٔ جدید «ستیغ سخن» سرودهٔ نصرالله مردانی ـ عبدالرضا لطف‌اللهی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۸۶.
- به سوی خرمشهر ـ حسین بهزاد، سال چهارم، شمارهٔ چهل و دوم، ص۲۶.
- ترجمهٔ بخشهایی از مجموعهٔ «شن‌وکف» ـ جبران خلیل‌جبران، ترجمه، سیدعلی آتش‌زر، سال چهارم، شمارهٔ چهل و سوم، ص۷۷.
- به بهانهٔ معرفی يك كتاب: «مقدمة فی علم الاستغراب» ـ صباح زنگنه، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هفتم، ص۱۷.

مقاله

- دومین مصوبه درباب سیاستها و ضوابط نشر کتاب ـ جلال رفیع،سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۳۴.
- سه مقاله از رولان بارت ـ ترجمه: احمد اخوت، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۶۸.
- چند نکته راجع به «روضة‌الانوار» خواجوی کرمانی ـ دکتر ساجدالله تفهیمی، سال چهارم، شمارهٔ سی و هشتم، ص ۳۳.
- دیدگاه «حضرت امام خمینی(ره)» دربارهٔ ماهیت غناء ـ اکبر ایرانی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۳۷.
- تصحیح بعضی منابع و مأخذ در امثال و حکم دهخدا ـ سعید رضاییات،سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۶۸.
- دربارهٔ يك بیت حافظ ـ فرهاد طهماسبی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۱۳.
- نخستین روزنامه در ایران ـ پیروز مجتهدزاده، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۲۲.
- پیرامون افکار و اندرزهای پروست ـ ژان دوتور، ترجمه: شهرام کامران‌فر، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۳۳.
- شرحی بر کارنامهٔ گروه شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی(۳) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۳۶.
- «بارانی»، تحفه‌ای ایرانی ـ سروش کاظمیان، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص ۵۰.
- دربارهٔ «رآلیسم» در ایران ـ محمدرضا گودرزی،سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۹۲.
- دربارهٔ گلشن رازشبستری و گلزار اسرار شیخ عبدالرحیم حائری ـ پروین جلالی‌پور، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۹۶.
- تأکیدهای مؤکد ـ عنایت‌الله امیرلو، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۹۹.
- جسارت مور و تبسم سلیمانی ـ منصور یقینی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۲۵.
- در معنی شعر مسعودسعد ـ دکتر مهدی درخشان، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۲۹.
- بررسی تطبیقی قصهٔ حضرت یوسف در قرآن کریم و داستان سیاوش در شاهنامهٔ فردوسی ـ سیدمحمود آیتی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۴۹.
- شرحی بر کارنامهٔ گروه عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی(۴) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۵۲.
- عصر طلایی رمان: از رمانتیسم تا واقعگرایی (بخش اول) ـ پی‌یر برشاریه، ترجمه: سیروس سعیدی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۵۶.
- حکایات و پندیات در تاریخ بیهقی ـ رمضان شعبانی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۷۵.
- تحقیقی درمورد سروده‌های باباطاهر عریان همدانی ـ علی عبدلی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۸۴.
- مادر بزرگ رمان نویسی برای کودکان ـ مهدی ضرغامیان، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۹۳.
- مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ» ـ استاد مرتضی مطهری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۲۰.
- پارسی سرایان خطهٔ قفقاز ـ دکتر مهدی درخشان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۳۰.
- مرگ، پایان کبوتر نیست! ـ م.پروهان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۳۶.
- پروین از دیدگاه روانشناختی ـ دکتر روح‌انگیز کراچی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۴۰.
- شرحی بر کارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۵)ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۵۴.
- بررسی واژهٔ «سیب» در شعر سهراب سپهری ـ فرناز مقدسی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۵۸.
- از نقد جدید تاسيك‌شناسی و ساخت گرایی ـ ریچارد دوتان، ترجمه: دکتر جلال سخنور، سال چهارم، شمارهٔ چهل و یکم، ص۶۰.
- تأملی در غزلیات ابن‌حُسام ـ محمود گلندی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۶۶.
- باورهای پزشکی در خمسهٔ نظامی ـ فاطمهٔ علاقه،







سال چهارم، شمارهٔ چهل و یکم، ص ۷۶.

ـ جبران خلیل جبران وسهراب سپهری ـ عبدالرضا قریشی‌زاده ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۸۰.

ـ چند شاعر گمنام ـ قوام‌الدین بینایی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۸۸.

ـ رستم و تهمینه ـ دکتر رحمان کارگشا، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۹۲.

ـ ارتباط مذهب و موسیقی سنتی در ایران ـ سیدمرتضی سیدخاوری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۹۴.

ـ دربارهٔ مذهب مولوی ـ حسین سرداغی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص ۱۱۰.

ـ در حاشیهٔ نقد ادبی مدرن ـ ترجمه: خیام فولادی تالاری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۱۲.

ـ مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ» بخش دوم ـ استاد مرتضی مطهری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۱۶.

ـ خرد و خردگرایی در شاهنامه ـ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۲۰.

ـ عصر طلایی رمان از رمانتیسم تا واقعگرایی، بخش دوم پی یر شارتیه، ترجمه: سیروس سعیدی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۲۲.

ـ یك مقاله و چند پاسخ ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۲۸.

ـ وضع نگران کنندهٔ کتاب و کتابخوانی در کشور ـ دکتر منصور رستگارفسایی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۴۰.

ـ شرحی بر کارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۶) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۴۶.

ـ دربارهٔ یادداشتهای قزوینی ـ دکتر بیژن جهانگیری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۵۰.

ـ دربارهٔ اتحاد اروپا ـ جورج ارول، علیرضا طیب، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۶۳.

ـ تحلیل غرابت در شعر صائب ـ محمود بدری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص ۷۱.

ـ مقولاتی دربارهٔ فرهنگ ـ آیت‌الله شهید بهشتی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۱۲.

ـ «تجدد» در فراز و فرود مذهب و خرد ـ غلامعلی خوشرو، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۲۴.

ـ شرحی بر کارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۷) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۴۸.

ـ با آن «وحشی» شوریدهٔ کویر... ـ ژاله محمدعلی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۵۴.

ـ جایگاه سخن در اندیشهٔ ناصرخسرو ـ سعیدرضا بیات، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۹۶.

ـ تحقیقی مختصر دربارهٔ غیرایرانی بودن همسران ایرانیان در شاهنامه ـ حمیدرضا شایگان‌فر، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۱۱۳.

ـ اسم ذات و اسم معنی در زبان فارسی ـ امیر لنگرودی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص ۱۱۸.

ـ دربارهٔ فرهنگ، هنر، روشنفکران و باقی قضایا ـ محمدعلی علومی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص ۱۷.

ـ اسطوره و روان رنجوری در نمایشنامه‌های ایبسن ـ مارگات نوریس، ترجمه: دکتر جلال سخنور، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص ۲۲.

ـ شرحی بر کارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۸) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص ۳۲.

ـ مرثیه میرعماد ـ استاد عباس عارف، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص ۴۰.

ـ پیکرهٔ زبانی در فرهنگ نگاری ـ باربارا آن کیچز، حسن هاشمی میناباد، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص ۷۳.

ـ ملاحظاتی در باب مبانی نظری ترجمه ـ علی صدیق‌زاده، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص ۸۴.

ـ نوشتن و سکوت؛ اتوپیای زبان ـ رولان بارت، دکتر احمد اخوت، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص ۸۸.

ـ دربارهٔ امیدی تهرانی ـ دکتر تورانی وصال، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۱۰.

ـ شرحی بر کارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۹) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۲۶.

ـ غم از دیدگاه مولانا ـ محمدرضا برزگرخالقی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۲۸.

ـ شاعر ترانهٔ باران ـ کامیار عابدی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۴۰.

ـ نقش دانش و آگاهی اجتماعی در آفرینش ادبی ـ محمدرضا گودرزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۶۸.

ـ نسب‌نامه بیتی از حافظ ـ سروش کاظمیان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۷۸.

ـ تاریخ بیهقی و شیوه‌های داستان نویسی ـ غلام محمدطاهری مبارکه، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۸۲.

ـ اضافهٔ هنری ـ محب‌الله پرچمی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص ۸۶.

ـ نظر استاد دکتر تورانی وصال دربارهٔ مبانی فارس شناسی ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۱۵.

ـ مروری بر شعری ازسهراب سپهری ـ سعید یوسف‌نیا، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۶۶.

ـ پیرامون ساعات ونحوهٔ نویسندگی تولستوی ـ ترجمه: امین صدیقی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۷۰.

ـ شرحی برکارنامهٔ شورای فرهنگ عمومی(۱۰) ـ جلال رفیع، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۸۵.

ـ ابلیس در مثنوی مولانا ـ محمدرضا محمدی آملی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۹۰.

ـ سه تمثیل اشراقی ـ نورالله نصرتی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۱۰۱.

ـ تئوریهای ترجمه وکاستیهای آن ـ هاشم حسینی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۱۰۳.

ـ پیرامون هنر وهنرمند در آثار نظامی ـ دکتر احمد فرشباقیان صافی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص ۱۰۵.

ـ نگاهی به «زمان» در شعر سهراب سپهری ـ محمد قاسم‌زاده، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۶۱

- نگاهی به دیوان «ریاضی یزدی» ـ اکبر قلمسیاه، سال چهارم، شماره چهل و هشتم، ص ۷۸
- حدوث و قدم قرآن در مثنوی مولانا ـ علیرضا فولادی، سال چهارم، شماره چهل و هشتم، ص ۹۴
- تدوین و تصویب اصول سیاست فرهنگی کشور ـ جلال رفیع، سال چهارم، شماره چهل و هشتم، ص ۹۸

موسیقی

- معنای حقیقی و مجازی بعضی واژه‌ها ـ پاسخ استاد مجید کیانی به آقای علیزاده، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۴۸.
- با شروع انقلاب اسلامی موسیقی اصیل ما ارزش خود را بازیافت ـ استاد حسن ملك، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۵۴.
- نگاهی به آثار دانشمندان مسلمان در زمینهٔ موسیقی ـ کریم زمانی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۶۶.
- موسیقی مقامی ایران (بخش دوم: خراسان، کردستان، کرمانشاهان، گیلان) ـ به همت: بهمن بوستان ـ محمدرضا درویشی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۷۲.
- موسیقی مقامی ایران (بخش سوم: لرستان، مازندران، مسجدسلیمان (بختیاری)، هرمزگان) ـ به همت: بهمن بوستان ـ محمدرضا درویشی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۹۶.
- ویژگیهای موسیقی عربی در هر یك از کشورهای تازی زبان ـ علی اکبر کسمایی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۵۲.
- هشت سلیقه و تفکر در موسیقی امروز ایران ـ تورج زاهدی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۶۶.
- گفت وشنود با اسدالله ملك ـ محمود میرزاده، سال چهارم، شمارهٔ چهل و یکم، ص۴۶.
- دربارهٔ موسیقی عرفانی ـ دکتر داریوش صفوت، سال چهارم، شمارهٔ چهل و دوم، ص۷۵.
- به یاد استاد حسن کامکار ـ محمود میرزاده، سال چهارم، شمارهٔ چهل و سوم، ص۳۶.
- با «تو» ای مرغ سحر ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۵۳.
- تصویرسازیهای خاقانی با آلات موسیقی ـ مجتبی دماوندی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۶۲.
- گفت‌وگو با سیدنورالدین رضوی سروستانی ـ محمدحسین جهان‌بکام، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص۴۶.
- بهمن گونه رجبی‌وار! ـ محمود میرزاده ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص ۵۰.
- نگاهی به تحول تصنیف و ترانه و سرود در ایران ـ هادی میرزانژاد موحد، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص۵۶.
- تار، ساز ملی ایرانیان ـ جلال‌الدین ملایری، عبدالحمید قزلباشان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وششم، ص۵۲.
- استاد حسین دهلوی در گفتگو باادبستان ـ فرمهر منجزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص۳۲.
- تولد ارکستر بزرگ مضرابی ـ کامبیز روشن‌روان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص۳۵.
- «میکیس تئودوراکیس» روایت کودکی یك یونانی است ـ سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص۹۵.
- گفتگو با منصور صارمی ـ جلال‌الدین ملایری، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۲۴
- گفتگو با «شهاب» سرپرست گروه مژده ـ سیدابراهیم نبوی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۵۰
- چایکوفسکی: کار را با ایده‌هایی از آوازهای مردمی آغاز می‌کنم ـ محسن الهامیان، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۷۴

نظرخواهی

- نظرخواهی دربارهٔ هنر و ادبیات بعد از انقلاب اسلامی؛ بخش اول: کودکان و نوجوانان ـ سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۱۷.
- نظرخواهی دربارهٔ هنر وادبیات بعد از انقلاب اسلامی؛ بخش اول: کودکان و نوجوانان ـ سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۱۴.
- نظرخواهی دربارهٔ هنر و ادبیات بعد از انقلاب اسلامی: هنر بعد از انقلاب ـ سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۱۶.

نقد

- نقدی بر داستان کوتاه «غریبه و افاقیا» اثر علی‌اصغر شیرزادی ـ محمدعلی علومی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۵۹.
- گزیده چند یادداشت بر یك کتاب شعر ـ شهرام رجب‌زاده، قیصر امین‌پور، ساعد باقری و...، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۹۰.
- مروری بر دو داستان کوتاه از زنده یاد جلال آل‌احمد ـ سیدمحمود حسینی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۸۸.
- نیم نگاهی به رمان «شوخی» اثر میلان کوندرا ـ بلقیس سلیمانی، سال چهارم، شمارهٔ چهلم، ص۷۰.
- نگاهی به کتاب «نیلوفر خاموش» نوشتهٔ دکتر صالح حسینی ـ کامیار عابدی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۲۴.
- نگاهی به سیمای گونترگراس ـ ترجمه: محمود فاضلی بیرجندی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۶۵.
- نگاهی به «گزیدهٔ حدیقهٔ سنایی» از دکتر عسگر حقوقی ـ دکتر احمد قرشبافیان، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ویکم، ص۹۸.
- شانه‌های زخمی پامیر، محمدکاظم کاظمی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص۳۲.
- بازتابهای مکتب سوررئالیزیم درشعر «سرباز کوچك» ـ دکتر منوچهر اکبری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص۳۴.
- نگاهی به رمان «طبل آتش» اثر علی‌اصغر شیرزادی ـ سهیل محمودی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص۸۱.
- نظری بر یك شعر سهراب سپهری ـ حسین مختاری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۳۲.
- نقدی بر داستان کوتاه «شانس» نوشتهٔ صادق کرمیار ـ محمدرضا یاسینی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۱۲۰.
- نقدی بر داستان کوتاه «من فقط نگهبانم» نوشتهٔ محمدرضا کاسب ـ حسن بنی‌عامری، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص۶۸.
- یادداشتی بر رمان «جادهٔ فلاندر» اثر کلودسیمون ـ علی‌اصغر شیرزادی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص۳۶.
- یادداشتی بر مجموعه داستان «باغ اناری» محمد شریفی ـ علی‌اصغر شیرزادی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص۳۰.
- یادداشتی بر رمان «عصر قهرمان» اثر ماریو بارگاس یوسا ـ علی اصغر شیرزادی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۳۴

نمایش

- نگاهی به نمایش «یادگار سالهای شن» ـ محسن بیگ‌آقا، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهفتم، ص۷۱.
- سرودی کنار گودال؛ انسان و ابهام ـ داود اسماعیلی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۹۲.
- المیرا در آتش؛ ساده انگاری تماشاگر! ـ محسن بیگ‌آقا، سال چهارم، شمارهٔ سی‌وهشتم، ص۱۱۲.
- نگاهی به دو نمایش ـ محسن بیگ‌آقا، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌ودوم، ص۸۶.
- اسطوره«دیونیزوس» ایزد هنر نمایش ـ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۷۹.
- ردیابی تعزیه در نمایشهای سنتی ایران ـ داود اسماعیلی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وسوم، ص۱۰۲.
- نگاهی به نمایش همسرایی «مختار» اثر دکتر محمود عزیزی ـ محسن بیگ‌آقا، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص۷۸.
- اشاره‌ای به نمایش مؤثر «خورشید کاروان» در دانشکده هنرهای زیبا ـ عارف رضوی، سال چهارم، شمارهٔ چهل و پنجم، ص۱۰.

هنر

- منابع الهام ون‌گوگ، سزان و بعضی امپرسیونیستهای فرانسه ـ ترجمه: فرمهر منجزی، سال چهارم، شمارهٔ سی‌ونهم، ص۲۴.
- نکته‌هایی در نقاشی انتزاعی ـ پروفسور توماس ام.فولدزوام.الینوربراون، ترجمه: بشیر حمیدی‌امام، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وچهارم، ص۶۴.
- ویژگیهای منتقد نوین هنر ـ برنارد اس.مایرز، ترجمه: بشیر حمیدی‌امام، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص۴۵.
- فلسفهٔ هنر و تولستوی ـ ورنُن هال ـ ترجمه: دکتر جلال سخنور، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وپنجم، ص۹۲.
- آخرین پژوهش درمورد بیماری ونگوگ ـ هیأت مؤلفین، ترجمه: پرویز فروزی، سال چهارم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، ص۲۶.

ادبیات

☐ شعلهٔ شوق (مجموعه شعر)
مرحوم محمدرضا معالی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۰ ص ـ ۵۰۰ ریال.

☐ مایهٔ داستان
مهدی حجوانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۵ ص ـ ۷۵۰ ریال.

☐ در همسایگی خدا و خورشید
گزینه‌ای از شعر امروز جمهوری آذربایجان ـ انتخاب و ترجمه: امین صدیقی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۹ ص ـ ۹۰۰ ریال.

☐ سوگنامهٔ بلخ (مجموعه شعر)
سیدابوطالب مظفری ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۰ ص ـ ۴۷۰ ریال.

☐ دشت عباس
شهید محمدرضا خلیلی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۴ ص ـ ۶۹۰ ریال.

☐ واژگان ادبیات داستانی
فارسی ـ انگلیسی، انگلیسی ـ فارسی ـ انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۲ ص+۱۶۵ ص ـ با جلد شمیز ۲۴۰۰ ریال، با جلد زرکوب ۳۳۰۰ ریال.

☐ برای کاستن
عزیزالله شاه منصوری ـ انتشارات کالج ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۷ ص ـ ۱۱۰ تومان.

☐ اندوه
حسین آتش‌پرور ـ انتشارات درخشش ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۱ ص ـ ۱۰۰ تومان.

☐ رایحهٔ درد
دکتر عطاالله فریدونی ـ مقدمه: نصرت رحمانی ـ ناشر: طرح نو ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۸۷ ص ـ ۸۰۰ ریال.

☐ دستور کاربردی زبان فارسی
مهرانگیز نوبهار ـ انتشارات رهنما ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۰ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.

☐ آلبرکامو
ژرمن بره ـ ترجمه: خشایار دیهیمی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

☐ گوستاوفلوبر
لناردجی. دیویس ـ ترجمه: مینومشیری ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۰ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

☐ از عشق کمی برای من حرف بزن
سیدرضا دمانکش ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۹ ص ـ ۸۵۰ ریال.

☐ راهی دور و دورتر (مجموعه ۱۰ داستان کوتاه)
دکتر حیدر رقابی (هاله) ـ انتشارات نوید شیراز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۷۱ ص ـ ۹۰ تومان.

☐ گلچینی از اشعار استاد لایق شیرعلی
استاد لایق شیرعلی ـ انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۶۸ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

☐ یادنامهٔ استاد محمود کریمی
مجموعه مقالات و آثار به مناسبت سالگرد استاد ـ ۱۶۸ ص ـ ۴۰۰ ریال.

☐ جزیرهٔ سرگردانی
سیمین دانشور ـ انتشارات خوارزمی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۶ ص ـ ۳۵۰ تومان.

☐ قطار به موقع رسید
هاینریش بُل ـ ترجمه: کیکاووس جهانداری ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶۵ ص ـ ۱۶۰ تومان.

تاریخ

☐ آیین میترا
مارتین ورمازرن ـ ترجمه: بزرگ نادرزاده ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳۹ ص ـ ۲۵۰ تومان

خاطرات

☐ برفراز میمک
خاطرات ستوان دوم خلبان احمد کروندی ـ به کوشش: حجت شاه‌محمدی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۶ ص ـ ۳۶۰ ریال.

☐ نماز در اسارت
خاطرات آزادگان ایرانی دربارهٔ نماز از اردوگاههای عراق ـ به کوشش: اکرم ارجح و فریده هادیان ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۶ ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

☐ اسیر عین خوش
خاطرات رزمندگان استان فارس ـ به کوشش: حمید بهمنی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۷۳ ص ـ ۱۱۰۰ ریال.

☐ کمپ ۱۸
محمدرضا درویش، علی احمدی، علی‌اصغر رباط جزی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۱ ص ـ ۹۲۰ ریال.

☐ مثل پرنده
خاطرات رزمندگان گیلان ـ به کوشش: اسماعیل یکتایی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۴ ص ـ ۴۲۰ ریال.

سخنرانیها

☐ حدیث انقلاب (جلد ۱ و ۲)
شمس آل احمد ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴۷ + ۲۰۰ ص ـ ۱۲۵۰+۱۵۰۰ ریال.

فیلمنامه

☐ سفر بی بازگشت
عباس رافعی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۹ ص ـ ۴۹۰ ریال.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام:

نام خانوادگی:

شغل:

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

کودکان و نوجوانان

□ عروسک شکسته
ابراهیم حسن بیگی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۷ ص ـ ۴۲۰ ریال.

□ راین، اسب سرکش
بوهومیل زیها ـ ترجمه: شهلا سهیل ـ نقاش: میرکوهاناک ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ ص ـ ۸۹۰ ریال.

□ تنهایی و درخت
سروده: حسین احمدی ـ نقاشی: احمد نادعلیان ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۵ تومان.

□ آن شب بارانی
مهری ماهوتی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲ ص ـ ۲۵۰ ریال.

□ یك نگاه، یك لبخند
علی اصغر نصرتی ـ نقاشی: مرتضی اسدی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۶ ص ـ ۳۵۰ ریال.

□ مثل خورشید
مهری ماهوتی ـ نقاشی: رضا لواسانی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲ ص ـ ۵۵۰ ریال.

□ ماه گل بهتر از گل
افسانه شعبان نژاد ـ نقاشی: اکبر نیکان پور ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰۰ ریال.

□ قصهٔ مترسك و پرنده ها
امید علیپور ـ نقاشی: خشایار قاضی‌زاده ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۵۰ ریال.

□ آدم آهنی و پروانه
ترجمه: رفیع غفارزادگان ـ نقاشی: مرتضی اسدی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۵۰ ریال.

□ فصل خوب پیوستن
سیدمهدی شجاعی ـ نقاشی: پرویز حاصلی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳ ص ـ ۹۵ تومان.

مدیریت

□ مدیریت زمان
عبدالحمید سروش ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۴ ص ـ ۱۶۰ تومان.

موسیقی

□ دربارهٔ هنر و ادبیات (موسیقی)
گفت و شنودی با مجید کیانی، فریدون ناصری ـ به کوشش: ناصر حریری ـ نشر آویشن و نشر گوهرزاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶۴ ص ـ ۱۱۰ تومان.

نشریات

□ فرهنگ ویژهٔ علوم اجتماعی
کتاب پانزدهم، تابستان ۱۳۷۲، شمارهٔ ۷۴۱ ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی بهاء ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ حوزه شمارهٔ ۵۸
ویژهٔ حوزه‌های علوم دینی، مهر و آبان ۱۳۷۲ ـ ناشر: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم ـ ۹۰۰ ریال.

□ **فرزانه (ویژه مطالعات و تحقیقات مسائل زنان)**
دورهٔ اول / شمارهٔ ۱/ پاییز ۱۳۷۲/ بهاء ۲۰۰ تومان
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: معصومه ابتکار، سردبیر: محبوبه امی

نخستین شمارهٔ فصلنامهٔ فرزانه ویژهٔ مطالعات و تحقیقات مسائل زنان در پاییز امسال منتشر شد.

اصولاً مسأله زن، مسأله‌ای صنفی و مشکلی شخصی و زنانه نیست، از ابتدا نیز جامعهٔ زنان هیچ‌گاه مشخصات یك صنف و گروه و یا اقلیت اجتماعی را دارا نبوده است. در تمام طبقات و اصناف اجتماعی، همواره نیمی ـ که در نیم دیگر ادغام یافته است ـ به زنان اختصاص دارد. اگر امروز، می بایست زن‌پژوهی در عرصه فرهنگ و علوم، جایگاهی ویژه یابد، نه به دلیل حل مسأله زن به خودی خود، بلکه به جهت ارتباط آن با سایر مسائل بشر است. بنابراین زن‌پژوهی مستلزم احاطه کامل به علوم مختلف است و طبیعی است که چنین کیفیتی را نمی‌توان تنها در یکی دو فرد مجتمع کرد و اساتید و محققینی را می‌طلبد که هریك در علمی و رشته‌ای به مهارت رسیده باشند.

مرکز مطالعات و تحقیقات مسائل زنان مدتی است با همین انگیزه و به نیت جذب چنین محققینی آغاز به کار کرده است و حاصل تلاشهای اولیهٔ این مرکز نخستین شمارهٔ فصلنامهٔ فرزانه است که با مطالب زیر منتشر شده است:

سخن فصل؛ تحقیقات : زن و زمامداری، نگاهی به حکومت ملکه سباء در قرآن، کانت، یك بورژوای صادق ولی کوته فکر؛ جلوه های رمزی و اساطیری زن شعر سپهری؛ ازدواج، نقش مادری و رابطه آن با میزان تحقیقات علمی؛ نقد و بررسی کتاب؛ «و سارا خندید» تلاشی برای تبرئهٔ عهد عتیق از اتهامات فمنیسم؛ مسائل و مشکلات توسعه در کشورهای جنوب و تأثیرات آن بر اعتلای زنان و...

□ دستها و نقشها

شمارهٔ دوم ـ پاییز و زمستان، ۱۳۷۲، قیمت: ۲۵۰ تومان

دومین شمارهٔ فصلنامهٔ دستها و نقشها، متعلق به سازمان صنایع دستی ایران منتشر شد. در این شماره عناوین و مطالب زیر به چشم می خورد:

سرمقاله، آنان که خاك را به نظر کیمیا کنند، بحثی پیرامون هنر و کاربردهای آن در صنایع دستی، نگاهی اجمالی به تاریخ جواهرسازی و زرگری ایران، رنگ طبیعی و گیاهی جلوه و جانمایه فرش ایرانی، سفال زرین فام و مینایی ایران اوج هنر سفالگری در جهان، نقش قالی در مینیاتورهای دورهٔ تیموری، روایتی از تاریخ آبگینه در آبگینه و...



